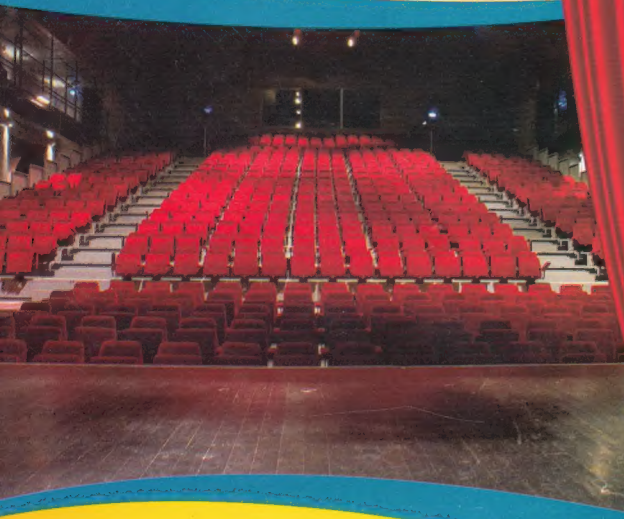


فى الأدب المسرحى المعاصر



دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
— القاهرة —

الدكتور
محمد فتوح أحمد

في الأدب المسرحي المعاصر

في الأدب المسرحي المعاصر

الدكتور
محمد فتوح أحمد

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

في الأدب المسرحي
المعاصر

الدكتور محمد فتوح أحمد

الكتاب: في الأدب المسرحي المعاصر

المؤلف: الدكتور/ محمد فتوح أحمد

تاريخ النشر: ٢٠١١ م

الطبعة: الأولى

رقم الإيداع: ٢١٦٦٦ / ٢٠١٠ م

الترقيم الدولي: I.S.B.N 978-977-463-083-5

جميع حقوق الملكية الأدبية والفنية محفوظة

لدار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة - مصر

ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة إنتاج
الكتاب كاملاً أو جزءاً أو تسجيله على أي وسيلة
ميكانيكية أو إلكترونية أو بصرية أو صوتية
على أي شكل أو شكل آخر إلا بموافقة الناشر خطياً.

Exclusive rights by ©

Dar Ghareeb for printing pub. & dist.

Cairo - Egypt

No part of this publication may be translated,
reproduced, distributed in any form or by any
means, or stored in a data base or retrieval
system, without the prior written permission
of the publisher.

الناشر:

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

الإدارة والمطابع:

١٢ شارع نوبار لا فلو على (القاهرة)

تليفون: ٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٢٧٩٥٤٢٢٤

التوزيع:

٣ شارع كامل صدقي الشجالة - القاهرة

تليفون: ٢٥٩١٧٩٥٩

www.darghareeb.com

أن يتخلص - دفعة واحدة - من تلك النظرة المتحرجة التي دأبت على أن تضع الأداء التمثيلي في الدرجة الدنيا من سلم الفنون الجميلة، واجتمع إلى هذا تهافت النصوص الدرامية في بداية العهد بالمرح، نتيجة قلة الخبرة وإخضرار العود، وتطوع بعضهم بترسيخ هذا التهافت عن طريق اختيار المواقف والأوضاع والمشاهد التي تدغدغ حواس المتلقي وتستثير مشاعره، بدلاً من ترشيد هذه الحواس وتنقية تلك المشاعر، فإذا أضفنا إلى ذلك فقر المعجم المسرحي، وضآلة محصول الرواد من الثروة التعبيرية، والتجاء بعضهم في الحوار إلى عامية مهترئة لا تخلو من رطانة وعجمة، استطعنا أن نثين السر في ضياع كثير من النصوص المسرحية التي بدأت تمثل منذ منتصف القرن التاسع عشر، لدرجة أن رصيد رائد المسرح المصري يعقوب صنوع لا يبقى منه - على وفرة - سوى أقل من نصفه، ثم استطعنا - تبعاً لهذا - أن نفسر ضآلة ما يحظى به النص المسرحي من جهود جمهرة الباحثين والمشتغلين بالدرس الأدبي.

على أن هذا التفسير إذا صدق بالنسبة إلى العهد الأول من عهود معرفتنا بالمرح، عهد نشأة الظاهرة المسرحية والتعريف بها، فإنه لا ينهض مبرراً لاستمرار ذلك الوضع بالنسبة لدراسة الأدب المسرحي المعاصر، فها هي المطابع تفرز عشرات النصوص المسرحية متنوعة الاتجاهات والأصباغ الفنية، وها هو النقد المسرحي وقد استكمل - أو كاد - أدواته المنهجية على أقلام جيل كامل من المتخصصين، ورغم ذلك تظل الفجوة قائمة بين النص الدرامي ودراسته، بين ما يكتب وما يكتب عنه، بين فيض الأعمال المسرحية التي تصدر كتباً مستقلة أو منجمة على صفحات المجلات الفنية، وقلة الملاحقة النقدية لهذه الأعمال بالتذوق والتحليل والدراسة المنهجية، وليس لهذا من سبب معقول، اللهم إلا إذا افترضنا وجود رواسب من تلك النظرة التقليدية التي درجت على أن ترمق المسرح بجانب العين، أو أن تتاوله - إذا تناولته - بأطراف الأصابع، وهي نظرة لم تخل من آثار

سلبية شديدة الخطر، ليس أقلها أن نرى قطب المسرح المصري توفيق الحكيم يتجاوز عن تلك العلاقة التكاملية بين النص المسرحي وأدائه، حين يقول في كتابه «زهرة العمر»: «إن كلمة التشخيص التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية مازالت ترن في أذني... إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة، ليقرأ على أنه أدب وفكر»^(١)، وهو هدف كالنتيجة لتلك النظرة التي ألحنا إليها، كما أنه رأي لا ينأى عن المناقشة، لأن صاحبه خير من يدرك أن تقديم أعمال كورني وراسين وموليير وإيسن وتشيفوف، وغيرهم على خشبة المسرح، لم يحرم هذه الأعمال من أن تدرس باعتبارها وثائق أدبية ذات قيمة لا يُستهان بها في تراث الآداب العالمية.

من تلك الظروف يستمد هذا الكتاب بعض حوافزه، إن كان العمل العلمي في حاجة إلى حوافز، فهو يركز على دراسة النص المسرحي، أكثر مما يركز على تعقب تطوره التاريخي، وهو يستقي مادته التطبيقية من تلك الفترة التي عنيها بمفهوم «المعاصرة» حين جعلناه جزءاً من عنوان هذه الدراسة، وهي الفترة التي تبدأ- على وجه التقريب- من أعقاب الثورة المصرية سنة ١٩٥٢م، ثم تمتد على مسار العقدين التاليين من الزمن، وفيها يتشكل الوعي الجديد بالآداب الدرامي وعلاقته بفن الأداء المسرحي من ناحية، ثم علاقته بمتغيرات الواقع وهموم البيئة من ناحية أخرى، ومن ثم لا يعود العمل مجرد حوار ذهني يقرأ «لقيمته الأدبية البحتة»، وفيها كذلك يظهر جيل جديد من أدباء المسرح ثقفوا تجربة الجيل السابق وأضافوا إليها، ثم إن فيها- قبل ذلك وبعده- يتمتع المسرح بازدهار كمي وكيفي لم يكده يعرفه من قبل، وتتأصل جذوره في تربة الآداب القومي بسجوار غيره من الأشكال الأدبية الموروثة.

(١) توفيق الحكيم. زهرة العمر - مكتبة الآداب - القاهرة - ص ٢٣٩ .

وثمة ناحية أخرى لعلها كانت أولى بالتقديم، فلقد أتيح لكاتب هذه السطور أن يتوفر لبعض الوقت على تعقب «المؤثرات الواقعية في تطور المسرح العربي»، ورغم أن الجهد آنذاك كان منصرفاً إلى تحديد هذه المؤثرات المذهبية ومتابعتها في نموها التاريخي، فإن هذا قد لفت نظري إلى بعض الظواهر المسرحية الجديدة التي لا تتسنى دراستها دراسة منهجية إلا من خلال النص، ومن خلال النص وحده، ولأن ذلك لم يكن من همي وقتئذ، فقد أرجأت التفكير فيه إلى قابل من الزمن. هكذا نبتت فكرة هذا الكتاب، وهكذا - أيضاً - تحدد إطاره ومنهجه .

يقول لانسون: «إن عملياتنا الأساسية تتلخص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها بعضها ببعض لنميز الفردي من الجماعي، والأصيل من التقليدي»، بيد أن هذه الخطوة ليست في الحقيقة إلا الخطوة الأولى في المنهج، ذلك أننا لكي نعرف «الفرد» ينبغي أن نعرف غيره، فأكثر الكتاب أصالة هو ذلك الذي يلتقي الماضي والحاضر في وجدانه، ولكي نميزه ينبغي أن نميز فيه أصداء التراث وآثار المعاصرة، ثم نستبع تأثيره في الحياة الأدبية، ومن ثم نصل إلى دراسة فنون الأدب وتيارات الأفكار وحالات الذوق والإحساس، وهكذا نضطر - كما يعترف لانسون- إلى أن نسير في اتجاهين متضادين: نستخلص الأصالة ونوضحها في مظهرها الفريد المستقل الموحد، ثم ندخل المؤلف الأدبي في سلسلة، ونظهر كيف أن الرجل العبقري نتاج لبيئة ومثل لجماعة^(١) .

من هذا المنطلق تحاول هذه الدراسة الوفاء بمقتضيات الخطوة الأولى في منهج الدرس الأدبي، فهي تتجه أساساً إلى «التعرف» على النموذج المسرحي، وهي لا تقنع من هذا النموذج بشر أحدائه وتقدير قيمه الفكرية، بل تلج إلى تذوقه من حيث هو ظاهرة فنية لها مقوماتها وتقاليدها البنائية، وإذا سلمنا بأن الاتكاء على

(١) لانسون: منهج البحث في تاريخ الأدب، ترجمة الدكتور محمد مندور - بيروت سنة ١٩٤٦، ص ٣٤، ٣٥ .

النموذج يعني بطبيعته الاكتفاء بالواحد عن الكثرة، والقناعة بالمثال بدلاً للحصر، أدركنا لماذا اختار هذا الكتاب أن يتوقف عند عدد محدود من الأعمال المسرحية، إذ كانت هذه الأعمال تشير إلى ما عداها، وتستقطب أبرز الظواهر الفنية الجديدة في أدبنا المسرحي، ثم أدركنا -أيضاً- لماذا عمد كاتبه إلى جعل كل عمل -أو مجموعة متشابهة من الأعمال- موضوعاً لمبحث خاص، بدلاً من التقسيم المعهود إلى أبواب وفصول، حيث لم تكن الغاية لمح الصورة في تطورها، بقدر ما كان القصد رصدها في واقعها وحضورها، وإن كانت الناحية الأولى لم تغفل هي الأخرى تماماً؛ لأن ترتيب هذه المباحث في جملتها جاء وفق الترتيب التاريخي للنصوص المسرحية التي تعالجها.

من ثم تطالع في صدر هذا الكتاب تمهيداً عاماً عن الوضع التاريخي للمسرح المصري، والعوامل الأساسية التي تحكمته في نشأته وحددت مساره، مع عناية خاصة بأثر الرائد الراحل محمد تيمور في تأصيل هذا الفن وإرساء دعائمه نظراً وإبداعاً. تعقب ذلك جملة من المباحث في أنماط المسرحية المصرية بمفهومها التقليدي، أي من حيث هي استلهاً لقواعد المسرح «الأرسطي» وأشكاله البنائية المألوفة في تراث المسرح العالمي، يختص المبحث الأول منها بالتراجيديا الاجتماعية، ويتوقف ثانيها عند ظاهرة اللغة الثالثة في مسرح توفيق الحكيم، على حين يتجه المبحث الثالث منها إلى ما اصطللنا على تسميته بمسرح المقاومة، تلي ذلك إيماء إجمالية إلى صورة البطل في المسرحية المصرية الحديثة.

أما الظواهر الجديدة في أدبنا المسرحي المعاصر، تلك التي تتسم بطابع المحاولة والتجريب، أو تتجاوز مواضع المسرح التقليدي في وسائل الأداء ومفهوم الوحدة الفنية، فقد انصرفت إليها دراسات الشطر الثاني من الكتاب؛ ومنها دراسة عن مسرحية «الفراير» وتجربة الأصول الشعبية في المسرح المصري، ونصيب هذه التجربة من النضج والأصالة والابتكار، ودراسة أخرى عن المسرحية

العناصر الغنائية والموسيقية، وليس صدقة أن تكون الروايات الثلاث التي مهد بها مارون النقاش طريق البداية في المسرح العربي من نوع «الأوبرا»؛ لأن هذا النوع في اعتقاده يستميل النفس ويجتذب الفؤاد، وهو خليق- بمنطق ذلك العصر- أن يصل إلى مكامن الإعجاب في قرارة مواطنيه الذين يفضلون - مثله- هذا الضرب من ضروب المسرح الموسيقي^(١).

أضف إلى هذا أن ذلك النمط المسرحي الغنائي، رغم أصوله الأوربية، وكذلك رغم ازدواج تركيبيه من الناحية الفنية، صادف تربة كانت مهياة من الناحية التاريخية لاستقباله، فقد كانت العروض الشعبية القديمة في مصر، وفي غيرها من أقطار المشرق العربي تستغل هذا العنصر الغنائي أوسع استغلال، وكان مسرح «رزينا» القديم في مدينة الإسكندرية يعتمد - كسواه من المتدييات التمثيلية في مطلع القرن الماضي- على عروض موسمية تقدم فيها «أنواع الألعاب المضحكة والمسطربة»^(٢)، ومن قبله بقرون طويلة لم تكن الاحتفالات الشعبية بالمناسبات والأعياد الدينية والزراعية تخلو من ذلك الطابع الدرامي الغنائي.

ومن ناحية أخرى كان لغياب التقاليد المسرحية أثره في تأخر ظهور المسرحية كجنس أدبي Genre معترف به بين أجناس الأدب العربي. حقاً وجد في الأدب العربي عنصر حوار اتخذ عماداً الحكايات قصصية تمثلت في فن «المقامة»، كما وجدت في الأدب الشعبي عناصر تمثيل بدائية تجلت فيما عرف باسم خيال الظل وغيره من ألوان الملاحى الشعبية، بيد أن التعقب التاريخي لهذه العناصر الدرامية من ناحية، ولمفهوم المسرح الحديث من ناحية أخرى، يقضي إلى الاعتقاد بأن هذه البذور الأولية لم تتطور بحيث تؤدي إلى وجود مسرح حقيقي، ومن ثم فإن الصلة الفنية والتاريخية بينها وبين المسرح العربي الحديث تكاد تكون منقطعة. «لقد أفلتت

(١) انظر: د. محمد مندور، المسرح الثري، دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٧.

(٢) علي مبارك: الحطط الجديدة، الطبعة الأولى، ج٧، ص ٧٢.

الفرصة المواتية-كما يقول جب- وبقي مسرح الظل وما أشبهه على حالته الجينية، فماتت الدراما العربية في مهدها^(١).

وكان على المسرح العربي أن ينتظر حتى أواسط القرن التاسع عشر، حين تعددت وسائل الاتصال بين الشرق العربي والأقطار الأوربية وتعددت نتيجة لها قنوات تأثير الآداب الغربية في الأدب العربي، فكان الفن المسرحي أبرز آيات هذا التأثير. ومن المقطوع به - بغض النظر عن بعض العروض التي قدمتها في مصر فرق إيطالية وفرنسية في أخريات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر- أن سبق الأول في هذا المضمار كان للفنان اللبناني مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥م) الذي كان يلم إلماماً لا بأس به باللغات التركية والإيطالية والفرنسية، والذي قام برحلة طويلة سنة ١٨٤٦م إلى الإسكندرية، والقاهرة، ثم إيطاليا، حيث تعرف فيها عن كُتب على الفن المسرحي، وشاهد بعض المسرحيات والأوبرات التي كانت تمثل على المسارح الإيطالية آنذاك، وهو أمر أتاح له فيما بعد (سنة ١٨٤٧م) أن يقدم أول مسرحية عربية قريبة من المفهوم العصري لذلك الفن، وهي مسرحية «البخيل»^(٢).

ولا يمضي زمن طويل حتى نرى يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢م) ينهض في مصر بما نهض به النقاش في لبنان، فعلى مسرحه الذي ولد سنة ١٨٧٠م في مقهى كبير بحديقة الأزبكية، قدم لأول مرة مسرحية غنائية من فصل واحد، أعقبها- على فترات متوالية- بفيض لا ينضب من الأعمال الدرامية متنوعة الأحجام

(١) انظر:

H. A Gibb, The Arabic Literature, Moscow, 1960, pp. 104-105.

J. Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, Philadelphia, 1958, pp. 49-55.

وكذلك: الدكتور محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، الطبعة الثالثة، القاهرة، سنة ١٩٦٢، ص ١٦٩ وما يليها.

(٢) انظر: الدكتور محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٥٦، ص ٣٢-٣٣.

والألوان والموضوعات، حتى وصل عدد ما قدمه على مسرحه الصغير إلى نحو اثنتين وثلاثين مسرحية، عرضت جميعها في مدى زمني لا يتجاوز العامين، وبعدها قرر الخديوي إسماعيل إغلاق هذه المنارة الفنية الناشئة، ولكنها لم تغلق إلا بعد أن مهدت الطريق فسيحاً أمام عدد من الفرق المسرحية السورية واللبنانية التي هاجرت إلى مصر، واتخذت منها موطناً ومراداً لأعمالها المسرحية المختلفة.

ويمكن القول بأن هذا المنطلق الذي ابتدأت منه أعمال كل من مارون النقاش ويعقوب صنوع- وهو منطلق يرتد بمتابعه إلى مصادر أوربية غير منكورة- هو الذي أفضى إلى أطوار لاحقة في المسرح العربي عبر مسيرته الطويلة، أما حلقات اللهو والتسلية الشعبية وغيرها، مما يظن أصولاً لبعض الأعمال المسرحية الحديثة، فالحق أنها لم تؤد إلى آثار ذات بال في هذا الصدد؛ لأنها ظلت- في الأعم الأغلب- رهينة الموالد والأفراح والمناسبات الخاصة، فضلاً عن أن معظمها كان هابط الموضوع بدائي الوسائل والأدوات، الأمر الذي جعل جمهرة المثقفين والمشتغلين بالأدب يربأون بأنفسهم عن ارتيادها.

ولقد قصر علينا «علي مبارك» تجربة له مع إحدى هذه الفرق الشعبية الطوافة، في نبذة لا تخلو من الإدانة الساخرة والنقد اللاذع، ويبدو أن هذه الفرقة- فرقة أولاد راوية- كانت أكثر تلك الفرق رواجاً في عهده؛ لأنه حمل عليها كل سوءات الفرق الشعبية الأخرى، كما يبدو أنها كانت تستقطب في عروضها مجمل هذه المثالب التي كانت تصرف المتحرجين وأرباب الحياء عن غشيان ما تقدمه هذه الجماعات الفنية الجوابية. يقول علي مبارك: «... فأما أولاد راوية فإنهم يدخلون في تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخذون في تمثيلها وتصويرها وإبرازها في معرض المحسوس المشاهد، سواء كانت أموراً اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلة، أم كانت أموراً حقيقية حصلت في الواقع ونفس الأمر، وقد

غير أن المناخ الثقافي والاجتماعي الذي ساد مصر في مطلع القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولى، وثورة سنة ١٩١٩م، لا يلبث أن يساعد على ازدهار غط آخر من أنماط المسرحية المصرية هو الدراما الاجتماعية، ففي هذه الفترة بدأ التخفف قليلاً من أنقال الحلى الغنائية، وبدأ جورج أبيض يقدم إلى الجمهور في مصر فناً مسرحياً يكاد يكون خالصاً، أي مستقلاً عن الموسيقى والتطريب والغناء، وعلى مسرحه مثلت مسرحية «مصر الجديدة» (١٩١٣م) لفرح أنطون، التي تعتبر من بواكير الأعمال ذات الصبغة الاجتماعية الجادة، إذ تتناول بالكشف الدرامي اللاذع كثيراً من السلبيات التي تسلت إلى المجتمع المصري من خلال الاستعمار الأوربي، مثل الدعارة وتبديد المال في الخمر والمقامرة وألوان المجون.

والذي لاشك فيه أن ظهور هذه المسرحية وأشباهها كان نتيجة تغير أساسي في وظيفة الفن المسرحي كما تصورها الرعيل الأول؛ إذ لم يعد الهدف منه مجرد التسلية والإطراب، كما كان الحال من قبل، ففي ظل ذلك الصراع العنيف الذي أخذ يتضح في الربع الأول من هذا القرن بين القديم والجديد، وفي حُمى النضال الوطني التي استوعبت الساحة المصرية على امتدادها، لم يكن بإمكان المسرح أن يظل بعيداً عن رسالته الاجتماعية والإنسانية، الأمر الذي يضاعف من قيمة الجهد الذي بذله الكاتب الراحل محمد تيمور في هذا المقام.

القيمة الريادية في تراث محمد تيمور

إن قيمة الريادة التي حملها هذا الكاتب الذي عبر أفق المسرح المصري كالشهاب الخاطف، والذي اقتصصر وهو لم يكمل الثلاثين من عمره (١٨٩٢-١٩٢١م)، لا تعود فقط إلى انفلاته من أسر المادة التاريخية التي دار في نطاقها من سبقوه، ومحاولته التهدي إلى أبرز خصائص الواقع المصري وأدوائه ومشاكله في إطار المسرحية الاجتماعية، ولا يقتصر أيضاً على أنه حين حاول

صياغة هذا الإطار تجاوز تلك الرخاوة الفنية التي عرفت في أبنية إرهابات الدراما الاجتماعية لدى كاتب كفرح أنطون استهدف نقد قشور الحضارة الغربية في «مصر الجديدة»، فإذا بمسرحيته تتول في النهاية إلى أربع روايات متداخلة لا يجمع بينها سوى النزوع إلى النقد الاجتماعي، بل تفسر هذه القيمة- فوق هذا وذاك- بمحصول نظري غزير في الثقافة المسرحية والنقد المسرحي، هيا له أن يقف في الطليعة ممن أرسوا دعائم النظرية المسرحية، حين كان جل ما يكتب في هذه النظرية قشوراً أو ما يشبه القشور.

إن أربعين مقالاً نشرت في وقتها منجمة في الصحف والدوريات، وتناولت نشأة المسرح الفرنسي ونبذة عن ميلاد فن التمثيل المسرحي وتطوره في مصر، كما تناولت شرح أنواع المسرحية والبنية الدرامية لكل نوع، ولم تنس أن تضيف إلى هذا وذاك نظرات تطبيقية في أداء بعض الممثلين والممثلات، وفي فن بعض مؤلفي المسرح المصري يقدمهم تيمور أمام محاكمات خيالية يقول فيها بالسخرية والفكاهة ما يتخرج من جدية التصريح به- إن هذا التراث الوفير في النقد المسرحي جدير بأن يضع محمد تيمور في الحلقة الأولى من سلسلة تبدأ به وتمر بأجيال ممن اشتغلوا بهذا الجانب في أدبنا، مثل زكي طليمات ومحمد مندور وعلي الراعي وغيرهم.

ومع ذلك فلقد يكون من تحميل طبائع الأمور أكثر مما تطيق أن نتظر من محمد تيمور- في هذه الحقبة المبكرة من عمر المسرح المصري- نظرية مكتملة الأطراف في المعرفة المسرحية. لقد كان جهده جهد من يصدم ركود الأذهان بخلاف ما تعارفت عليه، وأن يحدث بها من موجات الرفض للاقتباسات الركيكة والمشاهد الملفة والاسكتشات الدرامية السريعة ما يدفعها إلى البحث عن الجديد، أو ما يصل بها إلى ما وصفه «بالتمثيل الفني»، في مقابلة ما وصفه «بالتمثيل اللافني».

والتمثيل الفني- في نظر محمد تيمور- يرتد إلى جملة من المقومات أهمها: مطابقة الواقع في الأفعال والأقوال والأخلاق، «بأن تأتي بأشخاص يفعلون أفعالاً ويقولون أقوالاً تتكون منها الحادثة، وأن تكون تلك الأقوال والأفعال مطابقة للواقعة، وإلا خرجت عن الدائرة التي رسمتها لنفسك لتصل للحقيقة. ولا تنس تحليل أخلاق الأشخاص الذين تريد إخراجهم على المسرح، فاللثيم تخرجه لثيمًا، والكريم كريمًا، والجبان جبانًا، ولا تنس أيضًا أن توقف تحليل أخلاق أشخاصك على الحوادث التي تحدث في سياق الرواية لتكون منها الحادثة التي تريد شرحها للجمهور»^(١).

ومقوم آخر لعله لا يقل أهمية عن سابقه، وهو مراعاة الصبغة المحلية في رسم المواقف والشخصيات وصياغة الحوار، «فإذا وقعت حادثك في فرنسا فاكتب روايتك بعد أن تتحلل لنفسك شخصية فرنسية تسول لك مطابقة أخلاق وعادات هذه البلاد، وإذا وقعت حادثك في مصر فلا تخرج عن الجوالمصري في شيء من الأخلاق والعادات والإشارات والحركات، ثم تهئ المناظر والملابس التي تتطلبها حوادث الرواية، مع مراعاة الجو الذي تسير فيه هذه الحوادث»^(٢).

ودعك مما أكمل به الكاتب حديثه عن التمثيل الفني من أهمية وجود الموهبة المسرحية التي تتصدى لبناء الرواية على أساس سليم، ومن وجوب التنسيق بين نوع هذه الموهبة ونوع الرواية المكتوبة، فلا يكتب الكاتب إلا فيما يحسه، جذًا أو هزلًا، حزناً أو فرحًا، ولا يسير - فوق هذا وذاك- «وراء تيار الخلاعة والفجور، أو تيار المفاجآت والمدهشات»- دعك من هذا وما جرى مجراه؛ لأنه لا يعدو في النهاية قسالب النصائح العامة للشادين في هذا الفن، وهو إن صح في سياق فترة الطفولة في مسرحنا، فإنه يعد من نافلة القول بعد أن استحصد عود هذا الفن

(١) مؤلفات محمد تيمور، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣م، ص ٨٨.

(٢) السابق ص ٨٩.

دلالتهما على طبيعة صاحبهما، تلك الطبيعة المترفة الحبية التي تتخلص من المتناقضات بالجمع بينها، وتكتفي من الحلول بأنصافها، وتتقدم بين يدي النقد بالاعتذار عنه لمن يوجه إليه وكأنه إثم يستوجب الغفران، ثم ترى الداء في مسارح التسلية «بالفودفيل» الخفيف المثقل بالنكات البذيئة والمواقف المخجلة والمفاجآت المصطنعة، وفي مسارح التفجيع «بالميلودراما» الفاقعة التي تلجأ إلى التأثير على أعصاب المتلقي بالمواقف المحزنة البعيدة عن منطق العقل والعاطفة معاً، فلا ترجع بهذا الداء إلى مصدره من نفوس حامليه من مؤلفين وممثلين وأصحاب مسارح، بل تلقى التبعة على الجمهور المسكين الذي لا يقبل إلا على الروايات «اللافنية»، وكان على الفنان المبدع أن يتدنى إلى الذوق السائد بدلاً من ترشيده والارتفاع به. ثم تمضي هذه النظرة التيمورية في مهادة أصحاب هذه النزعة اللافنية من المؤلفين، فتتوحد عليهم غمطاً جديداً من الإبداع يجمع بين «الفن واللافن»^(١)، يتدرجون به في طريق التغيير حتى يصلوا إلى الفن الخالص، وهكذا تأبى الطبيعة الترفيقية أن تتخلى عن صاحبها حتى في نطاق ما يأبى التوفيق، فليس في منطق الفن سوى الصحيح والفاقد، أما ما هو بسبيل منهما فشيء لا يفتق عنه سوى ذهن اصطفائي كذلك الذي كان يتحلى به محمد تيمور.

أما الإبداع المسرحي لدى محمد تيمور فيتمثل في مسرحيات «العصفور في القفص»، «عبد الستار أفندي»، «الهاوية»، وجميعها من مسرحيات النقد الاجتماعي الذي يعالج مشاكل بعضها مزمن، مثل مشكلة تربية الأبناء تربية قاسية متعسفة في مسرحية «العصفور في القفص»، ومثل مشكلة زواج البنات ووجوب اختيار الزوج الصالح في مسرحية «عبد الستار أفندي»، ومثل تلك المشكلة التي طرأت على حياة المجتمع المصري في أعقاب الحرب العالمية الأولى وهي مشكلة

(١) مؤلفات محمد تيمور، ج٢، ص ٨٢.

إذا قلنا: إنه أول من كتب للمسرح الجدي روايات فنية باللغة العامية^(١). ومع التسليم بريادة محمد تيمور حتى في هذا الجانب، فإننا نستشعر كثيراً من الحرج في الموافقة على افتراضه لتلك العلاقة الحتمية بين الواقعية والعامية طرداً وعكساً؛ لأن الواقعية في جوهرها واقعية النفس البشرية وواقعية الصراع الدرامي الذي تخوضه، وليست اللغة مقياساً حاسماً ووحيداً في هذا المقام.

ولقد سبق أن أشرنا إلى الطابع الاجتماعي الذي يغلف المادة الدرامية لدى محمد تيمور، وهو طابع عكف عليه أقطاب المدرسة الحديثة، حتى بدا نتائجهم أحياناً وكأنه قاموس لتقد الآفات السلوكية والحلقية، وخاصة في محيط العلاقات الأسرية والزوجية، فكتبوا عن بيت الطاعة وتعدد الزوجات وقضية الفلاح وانهار صرح الزواج لبناؤه على الجشع المادي أو لعدم التكافؤ بين طرفيه، وبرع تيمور خاصة- تحت وازع من تأثره العميق بموباسان- في تصوير نموذج الأرستقراطي المتسلاف الذي يؤدي به المجون والسكر وإدمان الكوكايين إلى ضياع ثروته أولاً، وشرفه ثانياً، ثم خسران حياته كلها في نهاية الأمر.

وقد تجلّى هذا النموذج بكل سلياته في آخر مسرحياته وأكثرها نضجاً عناينا مسرحية «الهاوية» (١٩٢٠م) التي قال عنها أحد أصدقائه مبالغاً: «لو مات تيمور ولم يكتب الهاوية لقلنا: إنه مات، ولم يفعل شيئاً، أما وقد ألف الهاوية فقد خلد اسمه في تاريخ التمثيل المصري»^(٢). فلماذا نفينا من هذه المقولة جانب الغلو الواضح في جعل هذه المسرحية هي القيمة الوحيدة في تراث تيمور، أمكن القول بأنها أكثر أعماله التزاماً بجادة البناء المسرحي السليم.

المسرحية ذات فصول ثلاثة، ولكن توزيع الفصول فيها لا يتم وفقاً لتطور الحدث في كل الأحوال، ففي الفصل الأول ييسط الكاتب الموقف الأساسي الذي

(١) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٦٣.

(٢) السابق، ص ٧٩.

يوريني الواجب، كان واجب عليك إنك تهديني بدل ما تسيبني أهوي وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر»^(١).

إنَّ النهاية الأخلاقية التي عهدناها في أدب المدرسة الحديثة، والتي تقرن الإثم بالعقاب والذنب بالتكفير عنه، لا تفارق تيموراً في هذه المسرحية، فلأن مثل هذا الزوج اللاهي مسخ القشور الحضارية التي أزعجت كاتبها، كما أزعجت من قبله فرح أنطون، ظاهرة سلوكية واجتماعية ينبغي فضحها والتصدي لها، فإن حل الموقف يتوج بأزمة حادة من أزمات الكوكابين تتساب الزوج فلا تفارقه إلا جثة بلا حراك، وعلى أطلاله يثر خاله هذه الكلمات ذات النبرة الرثائية الصريحة: «دي آخرتك ياللي ما تحاسبش على نفسك ولا على بيتك ولا على شرفك، دي آخرتك ياللي بتمشي في سكة ما يرجعش منها حدة»^(٢).

ونضرب صفحاً عن قصور الحس الدرامي في توزيع المشاهد والفصول والذي جعل ذروة الحدث تائهة في ثاياف الفصل الثالث، حين كان ينبغي أن تكون خاتمة للفصل الثاني، نضرب صفحاً عن هذا وأمثاله مما يمكن تلافيه بقليل من اليقظة ومع نحو الدربة الفنية، ولكن ما لا يمكن أن نغض النظر عنه ذلك التسطيح الواضح في بناء الشخصية وعدم العناية بتغذيتها من الناحية النفسية. لقد صور الكاتب بالرصد الدقيق حيناً، وبالمبالغة الساخرة حيناً آخر، حدود الحدث وقسمات الشخصية الشكلية والاجتماعية، وبقيت مطموسة خلف السطور بواعث هذا الحدث، وخلجات تلك الشخصية، فلم ندرك حتى النهاية سر غرام الزوج بالعبث إلى هذا الحد، ولم نكتشف معاناته التي أفضت به إلى السقوط آخر الأمر، كما لم ندرك- سوى في كلمات خطابية قليلة- طبيعة الصراع النفسي الذي خاضته الزوجة ضد الإهمال والفراغ حتى سقطت في خاتمة المطاف ضحية لهذا الصراع، وهكذا بدت النهاية عاجلة مبتسرة: بالموت يستريح الآثم من وطأة المكابدة، وبالأزمة القلبية يتجنب الفاسد عضات الندم ووخزات الضمير.

(١) السابق، ج٢، ص ٤٠٠-٤٠٢.

(٢) السابق ص ٤٠٥.

المسرح المصري بعد محمد تيمور:

مع نهايات العقد الثالث من القرن العشرين يدخل المسرح المصري مرحلة ازدهاره الحقيقي مرتبطاً بعلمين من أعلام أدبنا الحديث، عتينا بذلك أحمد شوقي وتوفيق الحكيم، فعلى يد الأول ازدهرت المسرحية الشعرية، وبجهود الثاني تطورت المسرحية النثرية وتوافر لها من المقومات الفنية ما لم يكن يتوفر لكثير من نماذج الفن المسرحي في الفترة السابقة.

وقد كتب شوقي مسرحيات «مصرع كليوباترا» (١٩٢٧)، ثم «مجنون ليلى» (١٩٣١)، ثم «قمبيز» (١٩٣١)، ثم «عترة» (١٩٣٢)، و«أميرة الأندلس» (١٩٣٢)، ثم «الست هدى» التي توفى قبل نشرها، كما أعاد كتابة مسرحيته «علي بك الكبير» التي ظهرت في شكلها النهائي سنة (١٩٣٢). وجميع هذه المسرحيات مصوغة شعراً، فيما عدا مسرحيته «أميرة الأندلس»، فإنها نثرية، كما أن جميعها تستوحي موضوعاتها من التاريخ، فيما عدا ملهاته الوحيدة «الست هدى» فإنها تصور موضوعاً من الحياة المعاصرة، يدور حول عجوز متصابية ثرية تتزوج مراراً ويطمع أزواجها في ثروتها، ولكن تشاء سخرية الأقدار أن ترثهم واحداً بعد الآخر، وحينما يوافيها الأجل في نهاية المسرحية يفاجأ آخر أزواجها بأنها قد حرمتها من ميراثها، ورصدته لبعض أعمال الخير والمقرين إليها من ذوي الجيرة والأتباع.

ورغم أن هذه المسرحية الأخيرة تكاد تكون بعيدة عن مركز الضوء بين مسرحيات شوقي، فإنها - في اعتقادنا - وثيقة أدبية ذات مغزى لا ينبغي التهوين من شأنها، لأنها جلت قدرة أمير الشعر على تطويع الأسلوب لمقتضيات الصراع الدرامي، وكشفت عن مزاج شعبي يتهدى إلى أدق دقائق البيئة بعاداتها وطبائعها وأنماط حديثها، واستعانت بالسخرية والفكاهة الذكية على تخطيط الشخصيات ورسم مفارقات الأحداث، ثم أضافت إلى هذا جميعه ألواناً من النقد الاجتماعي،

تدعو إلى الانزعاج، أما تزعزع الحياة الزوجية المعاصرة من أثر الاختلاط فقد يكون موضع اعتبار^(١).

على أية حال فإن هذا الموقف الحذر لم يلبث أن أصابه التغير، نقول هذا لأن الحكيم نفسه قد أوحى بهذا المعنى في كلماته تلك، بل لأن مقارنة النموذج الذي رسمه للمرأة في هذه المسرحية يختلف اختلافاً بيناً عن ذلك الذي قدمه في مسرحية مثل «الصفقة» (١٩٥٦م)، فنحن هنا إزاء شخصية نزقة رقيقة البنية النفسية، بينما نحن هناك أمام شخصية تتمتع بوعي وحضور كاملين، وإنكار بالغ للذات، وشجاعة غير محدودة، وفوق ذلك تتميز برحابة روحية ونفسية عميقة.

والإطار الذي استخدمه الحكيم في «المرأة الجديدة» لا يتعدى النمط الذي دارت فيه معظم مسرحيات تلك الفترة، نمط الفكاهة السهلة والذوق السائد الذي ينأى عن «صعوبة التناول وعسر الاستيعاب»، وهو نمط لا يتعداه الكاتب في كوميديا «العريس»، ثم نراه يلتزم به أيضاً في الكوميديا الغنائية «علي بابا» التي كتبت بعض أجزائها زجلاً لتلائم المزاج الجماهيري، ومن هذه المسرحيات جميعاً يتضح في جلاء خضوع الكاتب لقضايا اللحظة الاجتماعية من ناحية، ولذوق الجمهور ورغبته في الكوميديا الخفيفة والمسرحية الغنائية السهلة من ناحية أخرى.

ثم يسافر الحكيم إلى فرنسا، وهناك يتصل بالآداب العالمية، وخاصة الأدب الفرنسي فتغريه الدراما الرمزية وتجذب تيارات الفكر في المسرح الأوروبي، ومن ثم يتخفف مسرحه تدريجياً من مطالب اللحظة العاجلة، ومن الملابس السياسية والاجتماعية العارضة، ويبدأ في الاتجاه نحو القضايا الإنسانية العامة في مسرحياته الذهنية التي صدرها «بأهل الكهف» (١٩٣٣م)، ثم أعقبها «بشهر زاد» (١٩٣٤م) وعدد آخر من المسرحيات الرمزية ذات الصبغة التجريدية الخالصة، وفيها يتضح

(١) مقدمة «المرأة الجديدة»، المسرح المتن، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ٥٣٤.

بل هو الواقع مقدماً في حالته السكونية الجزئية، هو الواقع بأخلاقه وأكداره وشوائبه؛ هو الواقع من السطح دوناً نفاذ إلى القاع، ثم هو - أخيراً- الواقع دوناً علاقات تربط الظواهر وتردها إلى أسبابها الأولية وتحدد موقف الفنان منها.

حقاً يتناول الحكيم في أعماله تلك مشاكل حية كانت تؤرق ضمير المجتمع في هذه الفترة؛ كما يتعرض لقطاعات عريضة من الحياة المصرية مثل «الحركة النسوية» في مسرحية «النايبة المحترمة»، و«حرب فلسطين» في مسرحية «ميلاد بطل»، و«الصحافة والسياسة» في مسرحية «عرف كيف يموت»، و«الأداة الحكومية» في مسرحية «أعمال حرة»، وسواها من ملابسات الحياة الاجتماعية في العقدين الرابع والخامس من هذا القرن.

غير أن واقعية الحكيم في هذه المسرحيات وأشباهاها لا تكاد تتعدى حدود النقد الجزئي لبعض مظاهر الفساد في الحياة المصرية آنذاك، وهي لا تنفذ إلى أسس هذا الفساد وجوهره، ومن ثم فالشخصيات فيها لا تتميز بانتماءات وخصائص فئوية أو طبقية محددة، وأكثر ما يدور الصراع فيها حول الإنسان كإنسان، بغض النظر عن علاقاته الاجتماعية، وواقعيته من هذه الناحية تذكرنا بما يطلق عليه بعض النقاد مصطلح «الواقعية البرجوازية»، حيث يكون تركيز الكاتب على تصوير واقع الفرد دوناً عناية خاصة بموقعه في البناء الاجتماعي^(١).

ولأن القضايا الجزئية التي تناولها هذه المسرحيات ينظر إليها بمعزل عن طبيعة النظام الاجتماعي ككل، فإن الحل يتمثل أحياناً في موت النماذج الفاسدة (مسرحيتنا «اللس»، «عرف كيف يموت»)، وأحياناً تنتهي المسرحية بما يوحي بأن العلاج يكمن في صلاح الخلق واعتدال الطبائع الإنسانية (مسرحية «الجوع»)،

(١) لفهم هذا النمط من الواقعية يُراجع:

Barres Sochkov, The Historical Bats of Realism. Moscow, 1970. pp. 124-125.

وكثيراً ما تعرض المشكلة دون أن ينتهي بها المؤلف نهائية تضع أيدينا وعيوننا على طريق الخلاص، وكأنه كان يرى رسالته الكبرى آنذاك في طرح هذا السؤال: من المخطئ؟، أما تجاوزه إلى السؤال الأكثر أهمية: ما العمل؟، فهو أمر لم تتطرق إليه مسرحيات الحكيم في هذه الفترة، فترة ما قبل الحرب الثانية وأعقابها، ولعل هذا الجانب من جوانب الفكر السياسي والاجتماعي عند الحكيم هو ما دفع الدكتور لويس عوض في إحدى دراساته إلى وصف الحكيم بأنه «ملك السلب العظيم؛ لأنه بين للناس ماذا يرفضون، ولكنه لم يبين لهم بماذا يؤمنون»^(١).

ويرى الدكتور محمد مندور أن نقد الحكيم للحياة الاجتماعية المصرية في مسرحياته التي كتبت قبل ١٩٥٢م «لم يكن في يوم من الأيام نقداً جريئاً عميقاً ينفذ إلى أسس الفساد، بل كان قاصراً على بعض النواحي السطحية التي لا تصل إلى الأسس، وذلك لسببين جوهريين: أولهما أن الحكيم قد كان دائماً ممن يؤثرون السلامة ويتجنبون تحمل مسئولية الرأي الحاسم، كما أننا لا نعرف له فلسفة اجتماعية محددة، فهو يتمي بتفكيره إلى الطبقة البرجوازية المحافظة التي تحرص على رتابة الحياة وتفضل الاستقرار على التمرد والتجديد»^(٢)، وعلى النقيض من ذلك يرى بعض المستشرقين الذين تخصصوا في دراسة الحكيم أهمية الجانب الواقعي في مسرحياته التي كتبت في الثلاثينيات والأربعينيات، ذاهبين إلى أن الحكيم «لم يتقيد بنقد بعض نواحي الحياة الاجتماعية، ولكنه يفضح فساد النظام كله من القمة حتى القاع»^(٣)، مستلدين على هذه النزعة النقدية الشاملة بمسرحيته المعروفة «براكسا أو مشكلة الحكم» (١٩٣٩م).

(١) د. لويس عوض، الدودة في الفاكهة، الأهرام ١١/٦/١٩٧٠م.

(٢) د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص ٣١، ٣٠.

(٣) المستشرق السوفيتي د. يونومف، في دراسة بعنوان: «الواقعية في مسرح الحكيم»، ص ١٠.

يعيب الكاتب على الجيل الجديد تقليده للغربيين في توافه الأمور، وحذلقته في هذا التقليد السطحي، وعلى أصالة هذه المسرحية وعمق مغزاها، نرى كاتبها متأثراً «بموباسان» في تصويره فساد البيئة الأرستقراطية، و«بمولير» في طريقة الحوار^(١) ..

وتتميز مسرحيات الاتجاه الثاني خاصة بالتحليل النفسي وتصويرها لأهواء النفوس وعقدها الخفية، ومؤلفها يستمد موضوعاته وشخصياته من كل مستويات الحياة المصرية: من أعماق القرى وشوارع المدن، وقد تأثر في نزعه الواقعية ومنهجه الفني بالثقافة الأوروبية عامة، وبالأدبين الروسي والفرنسي بصفة خاصة، وأبرز النماذج التي تأثر بها في هذين الأدبين أعمال كل من «تشيخوف» و«موباسان»، وبالرغم من هذا التأثير فإن أصالة «تيمور» في مسرحياته واضحة، وشخصياته واقعية لحماً ودماً، أما التفاصيل الدقيقة التي تحفل بها أعماله فتبدو وكأنها نسخ فنية من الحياة اليومية الاجتماعية في مصر^(٢) .

وئمة تطور كبير طرأ على مسرحيات محمود تيمور بعد ثورة ١٩٥٢م، فقبل الثورة كان- كما رأينا- يميل إلى التحليل النفسي والنقد الاجتماعي الموجه أصلاً إلى السلوك الشخصي وتصوير تجربة الفرد إزاء موقف أو مشكلة، أما بعد الثورة فرغم قلة نتاج «تيمور» المسرحي نجد اهتمامه يتركز في نقد المجتمع ككل، ونلمس في أعماله في هذه المرحلة انتقال مركز الثقل من أزمة الفرد ومثالبه الحسية والنفسية إلى أزمة الجماعة وهي تستشرف آفاق التغيير، وذلك على نحو ما يتجلى في مسرحية «المزيفون»، حيث تحظى الديمقراطية الشكلية والحزبية المنهارة بهجاء لاذع، وتنديد لا تنقصه المرارة ولا تعوزه المباشرة.

(١) انظر: محمود تيمور: المنقلة وحفلة شاي، المطبعة النموذجية، القاهرة .

واقظر كذلك: د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ١٧٨ .

(٢) لمزيد من التفصيل عن مسرح تيمور انظر:

Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, pp. 147-153.

ولم يكن محمود تيمور وحده هو الذي تعرض في أدبه لرياح التغيير بعد ١٩٥٢م، بل إننا نرى توفيق الحكيم كذلك يفعل بالحياة الجديدة، وبعد أن كان يقتصر على نقد بعض جوانب الحياة النفسية أو الاجتماعية من وجهة نظر البرجوازية الصغيرة المحافظة، أضحي أعمق إدراكاً لواقع الثورة الاجتماعية، وأوضح تعبيراً عن هموم البيئة المحلية، وأشد تأكيداً على المفارقات الطبقية وأثرها في التطور الاجتماعي، ولعل أبرز دليل على ذلك مسرحياته «الأيدي الناعمة» و«الصفقة» و«أشواك السلام».

ولاشك أن هذا التطور الذي طرأ على فن كل من هذين الكاتبين الكبيرين كان إشارة واضحة إلى تطور أعمق وأوسع في ميدان المسرحية المصرية بعامه، فلم تعد هذه المسرحية محكومة بإطار «الرؤية النقدية من الخارج»، تنصدي للظواهر الاجتماعية دون التغلغل إلى أسبابها الأولى، بل أصبحت توجه عنايتها واهتمامها إلى نقد البناء الاجتماعي ككل. وهي إذا صورت فساد أشخاص فإنما تصور هذا الفساد على أنه يمثل الفساد الضارب بجذوره في تربة المجتمع، ومن ثم فالشخصيات في هذه الحالة لا تعبر عن ذواتها بقدر ما تعبر عن شريحة عريضة من المجتمع، وتتمثل فيها الصفات الاجتماعية العامة أكثر مما تتمثل فيها الصفات الشخصية الفردية، وفوق هذا كله فإن النماذج الناضجة من مسرحيات هذه الفترة لا تصور الواقع الاجتماعي المصري في حالة سكونية جامدة، بل تصوره في حركته وتطوره، بكل تفاعلاته وتناقضاته وتعقيداته، بكل رغبته في التخلص من براثن الماضي وتطلعه إلى المستقبل.

هنا ينبغي أن نلاحظ أن أكثر المسرحيات المصرية التي ظهرت في الفترة الأولى مما أطلقنا عليه مفهوم المعاصرة - فترة الخمسينيات - يمكن أن يندرج تحت ما يسمى في النقد المسرحي «الدراما الاجتماعية Social Drama»، إذ إن هذا النوع من المسرحيات

ومنها نمط آخر ازدهر بصفة خاصة خلال وبعد العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦م، حيث كانت قضية مقاومة الاحتلال والتصدي للغزو هي القضية الأولى التي تشغل اهتمام الجميع على اختلاف انتماءاتهم الاجتماعية. وقد انعكست هذه القضية في مجموعة من الأعمال المسرحية ذات الصبغة الواقعية في مضمونها وبنائها الفني، ومن أهم هذه الأعمال مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوסף إدريس.

وليس هذا في الحقيقة حصراً لكل المسرحيات المصرية التي ظهرت في محيط الخمسينيات، بل هو تمثيل لأهم أنماط الدراما الاجتماعية في هذه الفترة، ومحاولة لتوضيح التيارات الأساسية والقضايا الكبرى التي عنى بها كتاب المسرح آنذاك، ولتسليط الضوء على الخصائص الفنية التي جعلت من مسرحيات هذه الحقبة إضافة جديدة وأصيلة في تاريخ المسرحية المصرية.



إيسن مثلاً، ذلك أن كلاً من الكاتبين المصريين يطرح في مواجهة النماذج التراجيدية الآفلة نماذج أخرى تنبض بالصحة والعافية والتفاؤل، وتنتمي إلى المستقبل أكثر من انتمائها إلى الماضي.

ولنبداً «بالأيدي الناعمة» . . . فقد أصدرها توفيق الحكيم سنة ١٩٥٤م، فكانت أول مسرحية طويلة يكتبها عقب ثورة ١٩٥٢م، بعد أن انقطع أعواماً عن التأليف المسرحي، ولعل فترة الانقطاع هذه كانت ضرورية للكاتب كي يعيد تقييم وسائله وأفكاره ومواقفه إزاء تلك التطورات اليسومية التي كان يزخر بها المجتمع المصري آنذاك، ولاشك أن هذه التطورات كانت بالغة الأثر في فلسفة الحكيم وآرثه الفنية كما ألحنا من قبل، نقول هذا لا لمجرد أن المسرحية التي نتوقف عندها قد اعتمدت على قاعدة فكرية ذات شقين: أولهما أنه لم يعد ثمة مكان في المجتمع الجديد للأيدي الناعمة المتبذلة، بكل ما ترمز إليه من أمراء الماضي وأغوات القصور وسدنة الإقطاع ومن يلود بهم، وثانيهما أن العلم - بمعناه الحق - ينبغي أن لا يفصل عن حركة المجتمع، وأنه لا جدوى من علم عقيم غير منتج، بل نقوله في الأساس؛ لأن الحكيم لم يسلك في تجسيد هذه الفكرة مسلكاً ذهنياً محضاً كعهده في مسرحياته الذهنية، ولم يبدأ من شعار فيجعل الشخصية صدى مجرداً له، بل جعل نقطة البدء لديه نماذج ينقلها الصراع بين ماضٍ لم تستطع بعد الإفلات من قيمه، وحاضر ينبغي عليها - كي تعيش - أن تجد صيغة للتعامل معه، والتكيف طبقاً لمقتضياته، وبين هذين القطبين شديدي الجاذبية تقع الشخصية أسيرة التناقض الدائم، والحيرة الدائمة، والعذاب الدائم، حتى تنهار تماماً، أو تعثر على النغمة الصحيحة في الحوار مع الحياة الجديدة.

حين ترفع الستار عن الفصل الأول نجد أنفسنا وجهًا لوجه مع البرنس «فريد»، وقد ألغت الثورة لقبه ونزعت ممتلكاته وثورته، وأصبح مطالباً بأن يعمل

حتى يعيش، ولكن البرنس في تعلقه بأوهام الماضي لا يريد أن يقتنع بالتغيرات الجذرية الواقعة تحت بصره. إنه يتخلى عن ابتسه، لأنهما أدركتا حقيقة الوضع الجديد، وآثرتا الانضمام إلى قافلة الملايين من ذوي الأيدي الخشنة، ولأن كبراهما قد اجترأت على الزواج من عامل بسيط يكسب قوته بعرق جبينه. إنه يحتقر العمل ويرى أن يديه «الناعمتين» لم تخلقا للعمل والجهد، بل للراحة والتعيم، فالعمل في نظره مقدر على العامة والأتباع من أفراد الشعب فقط. ثم إنه - أي البرنس - لا يحسن أداء أي عمل حتى على فرض اقتناعه به، فلقد مرد على البطالة والفراغ، وترسب في وجدانه ازدراء كامن لكل نشاط يدوي تزاوله الطبقات الدنيا، وحتى بعد إفلاسه، حين تتقدم إليه ابنته الكبرى بالمساعدة رفقا به وإدراكا لحرج مركزه، نجده في صلف طبقي عنيف يرد يد ابنته المبسوطة إليه:

البرنس: من قال لكم إنني محتاج! إنني لم أزل في قصري!.

مرفت: لم تزل في قصرك.. هذا صحيح.. ولكن قانون الثورة قد جرد الأمراء والنبلاء من ألقابهم وأموالهم ليعملوا مثل الآخرين.. وأنا أعرف أنك لا تحسن أي عمل.

البرنس: هذا شأني.

مرفت: وشأني أيضًا.. أنت أبي على كل حال.. وإذا كنت قد أغلقت بيتك في وجهي ووجه زوجي فإن بيتنا مفتوح لك في كل حين.. ثق أنها ليست فكرتي وحدي، إنما هو «سالم»، ذلك الرجل الكريم الخلق، قد سبقني إلى التفكير في مصيرك وهو يطالع الجرائد ويتتبع الأخبار.

البرنس: تفكرون في التصديق والإحسان عليّ.

مرفت: لا تضع الأمر هذا الوضع.. إنما هو عرفان للجميل.

البرنس: يا السخرية الأقدار.. هذا الشاب القذر الحقيير يريد أن يتصدق على
أسياده!

مرفت: إنك لست سيده.. بأي حق تقول ذلك؟

البرنس: تنكرين هذا الحق؟ انحدرت ياملعونة.. انحدرت إلى مستوى
هؤلاء الكلاب.

مرفت: تستطيع بابا أن تهينني.. ولكن لا تهن زوجي.. إنه رجل.. رجل..
اعتمد على ذراعه وخلقه.. لم يأنف يوماً من ارتداء لباس العامل الملطخ بالشحم
والزيت ليعمل تحت إمرة أسطى في الورشة وهو المهندس خريج الجامعة. ألم بالجانب
العملي وعاش من بركة العمل اليدوي كما قال. وصعد السلم من أسفل، واستطاع
أن يكتشف طريقة جديدة لتحسين «الكابوراتير». هكذا شق طريقه واستحق في نظري
كل احترام.. نعم! إنني لم أكن مخطئة يوم تركت خطيبي الأول، ذلك النيل المخنث
الذي لا يحسن شيئاً غير التطلع في المرأة وعقد ربطة عنقه.

البرنس: أولاد الأصول.. من أسرتنا العريقة.. لست بهم جذيرة!

مرفت: أسرتنا العريقة! من مؤسسها؟ شاب ميكانيكي؟ لا.. شاب فقير
حقير كان يعمل في دكان دخان! أليس كذلك؟ ولكنه عمل ونجح. فجاء أحفاده
الذين لا يعملون شيئاً يسمون عمله أصلاً عريقاً، غداً يأتي أحفاد زوجي «سالم»
فيعيشون على سمعة عمله ويسمونهم الأصل العريق.. ما من أصل إلا وفي جذوره
عمل.. الأصل هو العمل.. ولا شيء غير ذلك.

البرنس: عمل.. عمل.. عمل.. العمل للخدم والعبيد^(١).

(١) توليف الحكيم، الأيدي الناعمة، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٥٤م، ص ٣٤-٣٧.

هنا يتكشف الإحساس الطبقي المستبد في التفرقة بين العامة والسادة، وفي الاعتداد الأجوف بالأصل رغم أنه لا يطعم من جوع، واحتقار العمل إذ هو شأن الخدم والعبيد (!)، بيد أن «الحكيم» لا يترك هذا المنطق الزائف دون تفنيد، فيضع مقابل البرنس شخصية ابنته «مرفت» بكل إيمانها بالجهد الخلاق ورفضها للبطالة «الموروثة»، وصحيح أن هذه المقابلة لا تتم من خلال الحركة الدرامية، بل عن طريق الجدل والمناقشة التي لا تخلو من نغمة خطابية مرتفعة، ولكنها - على أية حال - تضيء إحدى القيمتين الكبيرتين اللتين تجسدهما المسرحية، وهي العمل وقديسته وأثره في بنية الفرد والجماعة على حد سواء.

أما القيمة الأخرى فلتمسها حين يلتقي البرنس بأحد الشباب الذين أنهوا الدراسة الجامعية وحصلوا على أرقى الشهادات، وهو الدكتور «علي حمودة»، ويتضح أن هذا الشاب هو الآخر عاطل لا يجد عملاً، فلقد حصل على الدكتوراه في حروف الجر، وتخصص بالذات في حرف «حتى» (!)، وأصبح لا يجيد من العلم سوى المناقشات اللفظية العقيمة، والمجادلات الكلامية غير المنتجة. وطبيعي أن مثل هذا اللون من ألوان المعرفة - ما لم يقم لساناً أو يفد نطقاً - يضحي عالة على فكر صاحبه ومستقبله؛ ومن ثم نرى هذا الدكتور الشاب ضائعاً، لا يجد عملاً هو الآخر، وحين يلتقي بالبرنس صدفة على شاطئ النيل فإنهما سرعان ما يتصادقان بحكم تشابه وضعيهما، وكأن الحكيم يريد بذلك أن يبرهن درامياً على أن العلم إذا لم يرتبط بالمجتمع فإنه يقف في صف واحد مع ذوي الأيدي الناعمة العاطلة، باعتبار كل من النمطين يمثل نقطة في تيار التطور الاجتماعي.

وإذا كان وعي الإنسان بوضعه هو الشرط الأولي لتغييره بغية الوصول إلى وضع أفضل، فإن بداية التحول بالنسبة للدكتور «حمودة» تتمثل في طرده لهذا

التساؤل الذي يبدو بمثابة مؤشر يوحي بيقظة الذات ومراجعتها لكل ما درجت عليه: «ما الذي يجب أن يخدم الآخر؟ العمل هو الذي يخدم العلم أو العلم هو الذي يخدم العمل؟ العمل؟ هل العلم شيء منعزل عن العمل؟ وماذا يصنع عندئذ للناس؟ وما قيمته في الحياة وما معناه؟»^(١) - سؤال يطرحه الدكتور على نفسه في استنكار، وكأنه في هذه الصحوة المباغثة يدرك لأول مرة فراغ الحياة التي يحياها.

ويتغير الموقف الدرامي في المسرحية نتيجة لعامل جديد طرأ عليه، فيدخل العنصر العاطفي في نسيج العمل ويسهم في تحويل طبائع الشخصيات وتعديل مسارها؛ إذ يلتقي البرنس - الذي لم يزل عزباً بعد موت زوجته الأولى - «بكريمة»، وهي فتاة متوسطة الحال والعمر، سرعان ما يتعلق بها البرنس ويسعى للزواج منها، كما يلتقي الدكتور حمودة «بجيهان» التي يولع بها ويتودد إليها أملاً في الاقتران بها. ولكن الزواج يعني أسرة وبيتاً ونفقات تعيا بها أيدي العاطلين، ومعنى ذلك أن كلاهما - البرنس والدكتور - مضطر أن يجد عملاً يقات منه، هو والأسرة التي يريد تكوينها؛ ومن ثم تنجح العاطفة في إقناعهما بما فشل فيه المنطق: ضرورة العمل من أجل الحياة.

ولكن... أي عمل يزاولانه وهما لا يحسنان أداء أي عمل؟ هنا تظهر شخصية سمعنا بها من قبل ولم نرها، شخصية «سالم»، العامل المكافح الذي تزوجته «مرفت» بنت البرنس رغم إرادة والدها. لقد تبرأ البرنس من ابنته لمجرد أنها تزوجت من هذا العامل البسيط ذي النشأة الشعبية، ولكن هذا العامل ببجده وعرقه قد استطاع أن ينجح، وأن يسهم في مشروعات إنتاجية كبيرة، وأن يصبح صاحب مصنع ضخم لإصلاح السيارات.

(١) المصدر السابق، ص ٥٥.

ويعرض «سالم» على صهره البرنس وعلى الدكتور «حمودة» أن يعملوا عنده نظير مرتب لا بأس به، ويقبل كلاهما هذا العمل، بعد أن أمنا بأن البذل هو وسيلتهما الوحيدة إلى تكوين بيت وأسرة، وبعد أن اقتنعا بأن المجتمع الجديد لم يعد يتسع للعاطلين بالوراثة، وبأن العمل - والعمل وحده - هو قيمة الإنسان في هذا المجتمع، لا فرق في ذلك بين الأمير وغيره من عامة الشعب.

ومعنى هذا أن «الحكيم» في تناوله لقضية التناقض بين الأرستقراطية المنهارة والطبقات الشعبية الصاعدة، يرى أن الطريق إلى حل هذا التناقض وإذابة الفوارق الطبقيّة يكمن - قبل كل شيء - في إقناع ممثلي الأرستقراطية بالقيم الاجتماعية الجديدة، وإقبالهم - طواعية واختياراً - على المشاركة في توكيد هذه القيم، ومعناه أيضاً أنه يكفي أن يحب أفراد هذه الطبقة نساء من الطبقة الدنيا، لكي يتحولوا تلقائياً إلى سدنة للمجتمع الجديد، أي أن حسم هذا التناقض يرتبط - في التحليل الأخير - بشخصية الفرد الأرستقراطي وتحولها نفسياً وعاطفياً، أكثر مما يرتبط بالعوامل الاجتماعية والمواقف التي تتخذ إزاءها.

وفي اعتقادنا أن مثل هذه النظرة تبسط القضية إلى حد كبير، وتطمس دلالتها الاجتماعية، وتنتقل بها من المستوى العام إلى المستوى الفردي الخاص، مع أن نقاد المسرح الحديث يؤكدون أن «الخطأ التراجيدي في مسرح الطبقات ليس خطأ في الطبع أو المزاج، وليس خطأ ذاتياً، وإنما هو بالأحرى خطأ اجتماعي»^(١).

أما قضية ارتباط العلم بالمجتمع والتنديد بالمعرفة المنعزلة عن الحياة فقد عالجها المؤلف من خلال شخصية الدكتور حمودة، وهو شاب شغل نفسه بقطاع ضيق جداً من علم النحو، وأرهق نفسه ببحث فارغ عقيم عن حرف «حتى» وكيف يعرب

(١) فولكنشتاين، مرجعه السابق الذكر المسمى: المسرحية، ص ١٤٤.

الاسم الواقع بعده: هل يرفع أو ينصب أو يجر. ولقد اتهمك الشاب تماماً في هذا البحث الجدلي حتى تحول إلى نموذج نفسي مريض، لا يشغله شيء في الكون غير كلمة «حتى»: «صرت- كما يحدث عن نفسه- أتبعها في كل سطر يقع عليه نظري، وأرى أثرها في تحريك ما بعدها، حتى أصبحت هي التي تحرك وجودي»^(١).

والحق أن الحكيم تناول هذا النموذج من العلماء لم يقصد - كما يتضح من حوار المسرحية- إلى التقليل من شأن المعرفة النظرية؛ بقدر ما قصد إلى تعليق هذه المعرفة بأهداف التطور الاجتماعي، كما أنه - من ناحية أخرى- كان يهدف إلى كشف سوءات نظام التعليم في العهد البائد، ذلك النظام الرجعي الذي أفسد عقول الشباب بالمعرفة الفارغة، وحرص على تخريج طائفة من العلماء مهروا في المناقشات اللفظية العقيمة، أكثر مما مهروا في البحوث العلمية الجادة.

ومثل هذا النموذج ضحية، وهو يحمل كل ملامح شخصية «الضائع» التي تتردد كثيراً في الآداب العالمية. لقد صور «بوشكين» و«ليرمنتوف» كيف يمكن للظروف الاجتماعية أن تؤدي إلى تكون نمط إنساني يمكن أن نصفه «بالأناني رغم أنفه»، أما «جوجول» و«جانشاروف» فقد رصدوا تطور مثل هذه الشخصية وقدرتها على التحول مع الزمن إلى نماذج مستهزة أو بيروقراطية، ومن خلال أعمال هؤلاء جميعاً نرى جناية الظروف الاجتماعية وقدرتها أحياناً على تحريف الشخصية وإفساد فطرتها وتدمير ما تتمتع به من مواهب وإمكانات ذهنية وخلقية، فبدون المناخ المناسب «تطفئ» الشعلة المتوهجة على الصخرة الرطبة» كما يقول «ليرمنتوف»^(٢).

(١) الأيدي الناعمة، ص ١٦ .

(٢) انظر:

G. Abramovich, An Introduction to the Literary Criticism Moscow. 1970, p. 341 .

عبد السلام: ها أنت بحسن فطنتك قد أدركت سؤالتي.. أنا لا أريد أن تنحاز إلى أحد الطرفين.. ولكني أريد رأيك فيهما.

الدكتور: معرفتي بهما ليست...

عبد السلام: لا تتواضع! لقد كنت تحدثني عنهما البارحة حديثاً مستفيضاً.

الدكتور: ماذا قلت عنهما؟

عبد السلام: قلت إنك تعجب بأحدهما إعجاباً لا حد له.

الدكتور: أنا قلت ذلك؟

عبد السلام: أأتكون ذاكرتك أضعف من ذاكرتي؟

الدكتور: أنا قلت إنني معجب؟ ربما كان البرنس هو الذي قال ذلك.

عبد السلام: بل أنت.

الدكتور: أنا؟ قلت إنني معجب بأحدهما؟

عبد السلام: إعجاباً لا حد له.. هذه عبارتك.

الدكتور: شيء غريب! معجب بأحدهما؟ أنا؟

عبد السلام: وقد وصفت لي مزايا كل منهما وصفاته ومحاسنه وصفاً دقيقاً بارعاً.. رائعاً.

الدكتور: ماذا قلت عن صفات البرنس؟

عبد السلام: وما دخل البرنس؟

الدكتور: أليس هو أحدهما؟

عبد السلام: أتمزح في العلم يادكتور؟ أحدهما سيويه والآخر الفراء^(١).

(١) المسرحية، ص ١٢٩-١٣١.

وأحياناً يلجأ المؤلف إلى ما يسمى «بالمشترك اللفظي» بغية تعمية الموقف وإيهام ما يدور الحوار حوله، حتى يكون الكشف عن المقصود مبعثاً للمفارقة والفكاهة الساخرة. ومن هذا القليل كلمة «الجواز» التي يستخدمها الحاج عبدالسلام بمعنى الإمكان، بينما يستخدمها الدكتور بمعنى الزواج، وكلمة «الضم» التي يقصد بها الأول وجهًا من وجوه الإعراب، على حين يقصد بها الثاني الزواج:

عبد السلام: اشرح لي رأيك أنت.. هل هو الجواز أو عدم الجواز؟

الدكتور: رأيي طبعاً الجواز.

عبد السلام: رأيك الجواز؟

الدكتور: بدون تردد.. أنا مصمم على الجواز.

عبد السلام: جوار النصب؟

الدكتور: لا.. لا.. لا.. جواز الضم.. ضم «جيهان».

عبد السلام: وما دخل جيهان هنا؟

الدكتور: أريد أن أتقدم لطلب يدها.

عبد السلام: انتظر.. إنك خرجت بي فجأة من موضوع إلى موضوع»^(١)

وواضح من هذا أن اللغة التي يستغلها الكاتب في إدارة الحوار المسرحي هي اللغة الفصحى، ومن المعروف أن توفيق الحكيم قد جرب في مسرحياته الاجتماعية عددًا من الأنماط اللغوية، فاستخدم الفصحى كما استخدم العامية، وكانت الفصحى بدورها عالية في بعض هذه المسرحيات، ومتوسطة في بعضها الآخر، كما كانت العامية شاملة لعامية المدينة كما في مسرحية «رصاصه في القلب» (١٩٣١م)، وعامية الريف كما في مسرحية «الزمار» (١٩٣٢م).

(١) السابق: ص ١٦٥، ١٦٦.

ولإذا كان المؤلف قد استخدم هنا الفصحى السهلة التي لا تند عن إدراك عامة المثقفين، فإنه يلاحظ أنه كان أحياناً يمزج هذه اللغة ببعض النواذر والأحاجي النحوية، يوردها دون أن تكون لها علاقة عضوية وثيقة بالبناء الدرامي للمسرحية، وأحياناً كان يستغرق صفحات كاملة في سرد هذه النواذر والألغاز (الصفحات من ١٣١-١٣٧)، ولا ريب أن مثل هذا الاستطراد كفيل بأن يطفئ حرارة الحوار، وما أسهل أن ينسى الكاتب نفسه فيترك شخصياته رهينة إغراء الاسترسال أو الاندماج في نقاش لا طائل وراءه، وبذلك تخرج عن إطارها، وتتعدى الحدود المرسومة لها وتكبح من تدفق الحدث المسرحي.

إن جزءاً من قيمة هذه المسرحية يكمن في أنها منطقية مع عصرها، فآوقات التحولات الكبرى كانت - وماتزال- معيناً لا يتنضب لالتقاط تلك النماذج الحاضرة المهزومة، القلقة بين ماضٍ لم تغب قيمه عن الذاكرة ولم تنطمس رؤاه في الوجدان، وحاضر لا مكان لها فيه ولا دور ولا انتماء، اللهم إلا إذا استطاعت الشخصية - وكثيراً ما لا تستطيع- أن تكسر قوقعة ما هو كائن، وحتى يتم هذا تظل مضغوطة بذلك العبء الثقيل: عبء التحول والبحث عن مكان في حياة دافئة النبض، ومجتمع يجعل رواسب الماضي تلث خلف إيقاعه السريع.

كان هذا هو النبع الذي استقى منه نجيب محفوظ نموذجة الشهير «عيسى الدباغ» في «السمان والخريف»، وكان أيضاً منطق إلهام توفيق الحكيم في تصويره لشخصية «البرنس فريد» في «الأيدي الناعمة»، كما كان مصدرًا لنعمان عاشور في تجسيده لشيخوخة الطبقات العليا وتصعد مكانها في قمة الهرم الاجتماعي، ومن ثم يصبح لزاماً عليها- حسبما توحى معالجة الكاتب- أن تتبادل الدور والمكان مع «الناس اللي تحت»، مع القاعدة التي تنبض شباباً وصحة وعافية، مع ملايين البسطاء الذين رقدوا قروناً في قاع هذا الهرم، رغم أنهم رمز «مصر الحديثة»، وقسمات الطيبة في وجهها السمع النيل.

تحتمي من نذر السقوط- بعد وفاة زوجها الأول- بالزواج من أحد أفراد طبقتها - مرزوق بك- فيلتهم ثروتها، حتى إذا نال غايته تركها، كما تشير بعض هذه الأنماط- من ناحية أخرى- إلى كل ممثلي الجسد: عزت، الرسام الشاب الذي كان يعمل بالتدريس، ثم يتركه ضيقاً بأغلال الروتين الحكومي، وعبد الرحيم، محصل النقل العام الذي يقصر اهتمامه- بعد وفاة زوجته - على تربية ابنته «الطفية» وتعليمها حتى تستقر في وظيفة حكومية تضمن لها أسباب المستقبل، ومن المواجهة بين هذين النمطين يبدأ الموقف الأساسي في المسرحية، ممثلاً في الصراع حول «بدروم» إحدى العمارات التي تمتلكها بهيجة هانم، والذي هو - في الوقت ذاته- مقر هذه النماذج البشرية والبيئة المكانية التي تتحرك فيها الأحداث والشخصيات.

ولأن العناية - بالدرجة الأولى- منصرفة إلى إثقال هذه النماذج بالطبع النمطي، فإن الأحداث في المسرحية قليلة، والتركيز فيها ليس على مفاجأة القارئ أو المتفرج بما هو غريب أو مدهش من الوقائع، بل على رسم الأشخاص، ورصد ما يعانونه من مخاض التحول الداخلي، كنتيجة لتلك التحولات التي تطرأ على واقعهم الاجتماعي، وعنوان المسرحية نفسه يوحي بهذا التحديد الاجتماعي لموضع الشخصيات، «فالناس اللي تحت» لا يشير فقط إلى تلك المجموعة من الناس التي تقيم في الطابق السفلي من بيت بهيجة هانم، ولكنه يشير - كذلك - إلى كل الفئات التي تقع في قاعدة السلم الاجتماعي، في مقابلة تلك النماذج التي تتسم ذروة هذا السلم، وتحاول التثبيت بها.

ومن أمارات هذا التثبيت حرص بهيجة هانم على طرد سكان «البدروم» بحجة أنها تريد أن تجعل منه مخزناً خاصاً، ومن ثم ترفع عليهم دعوى أمام القضاء تطالبهم فيها بإخلاء الغرف التي يشغلونها، ولكن سكان «البدروم» يرفضون التخلي عن مساكنهم، فهم الأحق بها بحكم الطبيعة وحكم القانون، ومن التعارض بين

الموقفين يعمق الواقع ويتكاثف حتى لا تعود المشكلة نزاعاً عارضاً بين مالك ومقيم، بل يكتسب الواقع سمة الرمز- كما اكتسبت الشخصية طبيعة النموذج- لتصبح القضية قضية من الأولى بمصر ومستقبلها، هل هم الأعلون الذين توارثوا مقدراتها جيلاً بعد جيل؟ أم هم أولئك الذين دانوا بالحب والجهد لأرضها الخيرة، ثم إذا بهم مهددون بالحرمان منها، إشباعاً لرغبة نزقة في تحويلها إلى مخزن للأثاث المحطم والثياب المهترئة وما أشبهها من بقايا الماضي؟ ويأتي قضاء المحكمة شفاء لكل تساؤل، يأتي ناصعاً قاطعاً بحقهم في البقاء حيث هم، ذلك قدرهم، نظرت إليه من زاوية الواقع أم تناولته من زاوية العدالة والقانون.

إن المقابلة الفنية التي أقامها الكاتب بين القديم والجديد، ثم استمر بها بين مالكة البدروم وقاطنيه، تمتد بعد ذلك حتى تصبح ذات إيحاء على المستوى الخلفي؛ إذ تكتشف بهيجة أن زوجها مرزوق بك الذي عهدت إليه بتصرف شئونها المالية قد استولى على أموالها وهرب، وكأن المؤلف بهذه الواقعة يريد أن يرمي إلى انهيار الأساس الخلفي في الحياة الأرستقراطية، فهي حياة تعاني من شيخوخة الضمير وفقدان الأمان، لدرجة أن الزوج فيها لا يتورع عن أن يخدع زوجته ويحتال عليها ويسرق أموالها.

وحين تتوالى أمام بهيجة نذر الانهيار، وتصبح وحيدة لا أهل ولا زوج، تبدأ في مهادنة سكان البدروم، وتغير من معاملتها السيئة لهم، بل إنها تمضي إلى أبعد من ذلك فتحاول إغراء «رجائي» لكي يتزوج منها، فهو - أولاً- سليل الطبقة الأرستقراطية التي تنتمي هي إليها، وهو - ثانياً- فقير معدم أضاع كل ثروته في الهزل والعريضة، ثم إن رجائي- من ناحيته- لا يعارض مثل هذا الزواج، فهو يحس بإفلاس طبقته وانهيار بنيانها الكبير، كما يشعر -على المستوى الفردي- بأنه لا مكان له داخل المجتمع الجديد، فلقد أصبح حطاماً لا فائدة منه، وربما أعانه

الزواج من ثرية عجوز في الحصول على ثمن الخمر التي أدمن شربها أملاً في النسيان، وهرباً من أشباح الماضي التي تطارده.

ولقد وفق المؤلف في تصوير أبعاد الأزمة التي تعانيها الطبقات العليا وهي في حدة إحساسها بالسقوط، فكل من أفراد هذه الطبقة يحاول الالتئام على الآخر والإمساك به طمعاً في إنقاذ نفسه من المصير المحتوم، ولكن «تماسكهم» هذا لا يؤدي إلى النجاة، بل إنه يعين على انهيارهم جميعاً وفي دفعة واحدة، ومن ثم فإن رجائي الذي تنزوجه بهيجة أملاً في الاحتماء به من عوامل التغيير العاطف، لا يفعل أكثر من أن يجذبها معه إلى قاع الهرم الاجتماعي.

لعل من جوامع الكلم تلك المقولة التي كثيراً ما ترد في آداب الواقعية الاشتراكية: إن انهيار طبقة من الطبقات يمكن أن يمثل مادة بالغة الخصوبة لأعمال فنية من الدرجة الأولى^(١). هكذا استطاع «سرفانتس» أن يجعل من «دون كيخوته» مرثية مأساوية يودع بها عصر الفروسية الزاهر، وهكذا أيضاً استطاع نعمان عاشور أن يستغل هذه المادة التراجيدية لكي يوحى بغروب قيم الأرستقراطية المصرية ممثلة في «رجائي»، ولكي يصور من خلال هذا النموذج أزمة تلك الطبقة وحيرتها بين ماض لا تستطيع الإبقاء على قيمه البالية وحاضر ليس لها مكان فيه؛ ومن هنا جاءت شخصية «رجائي» شديدة العمق من حيث محتواها النفسي والاجتماعي، مقنعة على المستوى الدرامي من حيث تمثيلها لسلوك وقيم هذه الطبقة. ومن هذه الناحية تختلف شخصية «رجائي» عن شخصية البرنس عند الحكيم اختلافاً بيناً، فشخصية «البرنس» مبسطة، وسماتها النفسية والاجتماعية يعوزها العمق والوضوح، وأزمتها أزمة فرد أكثر مما هي أزمة طبقة، على حين تستوعب شخصية رجائي كل ملامح طبقته وكل شعورها بالإحباط والانهيار، فهو برغم التغيرات

(١) فولكشتاين، المسرحية، ص ١٤٣.

الجنزية في المجتمع ما يزال يعتقد بحق طبقته في السيادة والنعمة دون مزاوله أي عمل، وحين يقول له «عزت» بأن كل إنسان ينبغي أن يعمل كي يعيش، يرد عليه رجائي قائلاً: «يعني لازم الناس كلها تبقى حمير!!»^(١) وحين يصطدم بحقائق الواقع يتتابه اليأس من مستقبل طبقته: «الدنيا ما عايش لها طعم ولا ريحة»^(٢)، ثم ما يلبث هذا اليأس أن يتحول في نهاية المسرحية إلى سقوط كامل وحاسم يمثل هذا الحوار الموجز بينه وبين زوجته:

بهيجة: (وقد رأيت يده تفلت من على الحائط وهو يكاد يسقط على الأرض من تأثير الحمر) حاسب على نفسك يارجاني.. حتقع يارجاني..
رجائي: هو أنا لسه ما وقعتش!! قربي هاتي إيدك.. (وتنزل الستار وهو ممسك بيدها يجرجرها وراءه)^(٣).

في مقابل هذه النماذج الآفلة التي تحمل وزر التراجيديا الاجتماعية بكل أبعادها، يرسم المؤلف ممثلي النسيج الاجتماعي الجديد، نماذج تتميز «بقوة الاحتمال» و«الأمل العريض»، نماذج لا تشبث بأغلال الماضي، بل تبشر «بمصر الجديدة» وتسعى إلى بنائها.

وأفراد هذا النسيج الجديد مختلفون في نوعية العمل الذي يمارسونه، ولكنهم - رغم ذلك - متفقون في انتسابهم جميعاً إلى شريحة اجتماعية واحدة، فمنهم «عزت»، وهو نموذج لكثير من المثقفين الثوريين في الخمسينيات: فهو يؤمن بالمجتمع الجديد، ويعمل من أجل بناء «الحياة الصحيحة النظيفة» لكل الشرفاء، وهو يستقيل من عمله الحكومي كمدرس للرسم حرصاً على أن تبطل أهدافه الثورية

(١) نعمان عاشور، الناس اللي تحت، ص ٣١.

(٢) السابق، ص ٣٠.

(٣) السابق، ص ١٣٩.

بعيدة عن سيطرة الروتين الحكومي، وحين يتقدم إلى مسابقة فنية ذات جوائز مالية كبيرة، فإنه لا يهدف منها إلى الربح المادي بقدر ما يهدف إلى انتصار الاتجاه الجديد: «أنا مش داخل المسابقة علشان أكسب فلوس.. أنا عاوز اتجاهي يكسب ويتصدر»^(١).

وليس معنى اشتراك ممثلي الطبقة الدنيا في الانتماء الاجتماعي تشابه تكوينهم النفسي والفكري، صحيح أن البيئة الاجتماعية تسهم في تشكيل نفسية الفرد، وهذا بالتالي يؤدي إلى وجود سمات وملامح عامة لمشاعر ونفسية الجماعة، غير أن الكاتب- مع هذا- يترك المجال مفتوحاً أمام المؤثرات الفردية الخاصة، ومن ثم نرى «عبدالرحيم»- الذي ينتمي إلى ذات الطبقة التي ينتمي إليها «عزت»- يختلف عنه في نوازع النفس ومطامحه واهتماماته. إنه عامل بشركة النقل يكسب قوته بيديه، ويعمل منذ الفجر حتى المساء، ومن هنا فهو يحتقر البطالة والعاطلين، وكثيراً ما يدخل في مناقشات حادة مع «رجائي» مندداً به وبأمثاله ممن يعيشون على حساب الآخرين، غير أن نقطة الضعف الخطيرة في شخصية «عبدالرحيم» تتركز في حرصه الشديد على تأمين مستقبل ابنته «لطيفة»، فهو في سبيل الحصول على المال اللازم لتعليمها يخون مبادئه النقاية ويتنكر لزملائه العمال، وهو يريد تزويجها من عبدالحالقي، الشاب الأرستقراطي الثري، رغم علمه بفساد أخلاقه وانتسابه إلى بيئة تختلف عن بيئته بالضرورة، كما أنه يعترض على زواجها «بعزت»، لا لسبب إلا أن «عزت» ترك وظيفته الحكومية، وأنه فقير ليس له مثل ثروة عبد الحالقي.

وهكذا، وأمام اعتراض الوالد، لا يملك عزت ولطفية- التي تحبه- إلا أن يهربا، تاركين وراءهما بيت بهيجة هائم بكل ما يمثله من قيم هرمة متفسخة،

(١) للسرحة، ص ٢٢.

وهروبيهما هذا ينبغي أن لا يفهم بمعناه المباشر فحسب، بل ينبغي أن يفهم كذلك على أنه تعبير رمزي عن إفلاس القديم وانتصار الجديد، تعبير عن الهرب من الماضي إلى المستقبل. من «مصر القديمة» إلى «مصر الجديدة» على حد تعبير المؤلف.

وواضح من هذا أن المسرحية لا تجعل غايتها نقد السلوك الشخصي، أو التصوير النفسي لازمة الفرد، كما هو الشأن مثلاً في كوميديا الطبايع أو الدراما النفسية، بل إنها توجه اهتمامها نحو تصوير ونقد الفئات العريضة والحصول العامة في المجتمع، ومن ثم فإنها تتجنب التركيز على بطل واحد، وترصد بدلاً من ذلك شريحة كبيرة من البناء الاجتماعي، وتنعقد فيها البطولة لعدد غير قليل من الشخصيات، فرجائي وبهيجة، وعزت وعبد الرحيم. كلها نماذج تشير إلى الفئات التي تمثلها في المجتمع ولا تعبر فقط عن كيانها الفردي الخاص^(١).

وإذن فشخصيات هذه المسرحية من قبيل الأنماط والأنواع وليست من قبيل الشخصيات الفردية مثل شخصية «هاملت» أو «ماكبث» مثلاً. والشخصية النمطية تجمع بالضرورة معظم الصفات المميزة لطائفة الناس الذين تمثلهم، وهي كثيراً ما تعتمد على الكاريكاتير لإبراز الملامح والمبالغة في تصوير العيوب، إذ إن المبالغة في تلوين الخيوط وتخطيط الملامح تساعد - كما يرى فولكنشتاين - على نمطية الشخصية وسعة مدلولها الاجتماعي^(٢)، ولكن كاريكاتير نعمان عاشور يختلف مثلاً عن كاريكاتير الكاتب الفرنسي الشهير موليير في مسرحيته «البخيل»، فكاريكاتير موليير يهدف إلى إبراز أحد عيوب الشخصية وتضخيمه والسخرية به،

(١) عن الشخصية المسرحية، انظر كتاب فولكنشتاين: المسرحية، ص ١١٢. وكلما كتاب أبرام مفينش الأنف

الذكر: مقدمة في النقد الأدبي، ص ٦٢.

(٢) فولكنشتاين: المرجع السابق؛ ص ١١٢.

بينما يتجه كاريكاتير عاشور إلى السخرية من شريحة اجتماعية بأكملها، فمرزوق بك المتنفخ البطن، المصاب بعسر الهضم من كثرة الأكل، والذي لا ينقطع عن التجشؤ بصوت مسموع وبطريقة مزعجة- هذا الرجل لا يمثل عيباً بذاته، ولا يقتصر على تمثيل فرد بعينه، بل يتجاوز ذلك إلى تمثيل فئة من المصريين انتفخت بطونهم وامتألت شرايينهم من كثرة ما امتصوا دماء الآخرين.

ومثل هذه الطريقة في بناء الشخصية النمطية تستدعي من المؤلف المسرحي الذي يهدف إلى الكمال الفني قدراً كبيراً من الحذر والفطنة، حتى لا تتحول الشخصية إلى مجرد تجميع كمي لخصائص الفئة التي تمثلها، وبحيث لا تهمل فيها الملامح النفسية الدقيقة والتفاصيل الجزئية الدالة والمعبرة، «فالمنطقي في كل فن واقعي أصيل وثيق الصلة بالفردي والخاص، والفنان الحق هو الذي يصور العام من خلال الخاص، والمجرد من خلال المحسوس، والمشارك من خلال الفردي، وهو حين يرصد النموذجي في بيئة معينة، فإنه يعالجه بكل خصائصه الذاتية المحسوسة»^(١).

فإذا اقتربنا بهذا المفهوم من المسرحية التي بين أيدينا وجدناها لا تبلغ حد الوفاء التام بمقتضيات الرصد النفسي الكامل للشخصيات، وينطبق هذا بخاصة على شخصية «عزت» المثقف الشاب الذي أراده المؤلف بطلاً إيجابياً يحمل عبء التبشير بالمجتمع الجديد، فهو حالم، يتكلم أكثر مما يفعل، ومزاجه النفسي مزاج بسيط غير مركب، وتكوينه الذهني تكوين مسطح لا يعرف القلق أو الشك أو الحيرة، وهو يغدو بطلاً لا لشيء إلا لصفاء روحه، أما بقية سماته وخصائصه الشعورية والنفسية، فضلاً عن سلوكه وتصرفاته، فلا تفسر لنا كيف أصبح ثورياً يقتمص ثوب البشارة، بل على النقيض، تشير ليونة بنائه الداخلي وخياليته، ونهيبه، إلى معان لا تناسب إطلاقاً شخصية «البطل الإيجابي» الذي يرفع علم الثورة، ويمثل

(١) السابق ص ١١٣.

والجديد المقبل، ولعل مقارنة سريعة بين العاملين تكشف عن طبيعة هذا التأثير ومداه؛ فجوركي في مسرحيته يصور قطاعاً من الناس لفظته الحياة فعاش على هامش المجتمع، وظل بمنأى عن التيار الرئيسي لعملية التطور التاريخي. إن أفراد هذا القطاع - مثلهم في ذلك مثل أبطال عاشور - مختلفون في درجة إيجابيتهم ومدى قابليتهم للحياة، ومختلفون في مدى صلابتهم وقوتهم، مختلفون في ثقهم في أنفسهم، وفي الإنسان بوجه عام. وهنا أيضاً نلمح سعة المشهد المسرحي وغلبة الإحساس بالإحباط والرغبة في النسيان والتعلل بالأمال العريضة في حياة أفضل. كذلك نلمح تطور الموضوع المسرحي من خلال مجموعة من الخطوط التي تتوازي وتتقاطع لتشكل في النهاية ملامح «الحضيض»، «فالبدروم» عند «عاشور» يناظره الفندق المتواضع الذي يملكه «كاستيلوف»، أما علاقة بهيجة برجائي فتمثلها علاقة صاحب الفندق بزوجه «فاميليسا»، وعلاقة لطيفة بعزت تذكرنا بعلاقة أخت صاحب الفندق «ناتاشا» باللص «بيبل»، وربما ذكرنا «عزت» الذي يعيش دون عمل بالأسطى «كليوش» عند جوركي، مع فارق أن الأول يترك عمله طوعية، أما الثاني فيفقدته تحت ضغوط اجتماعية قاسية.

غير أن هذا التشابه بين المسرحيتين لا يعني تساويهما من حيث المستوى الفني أو الفكري؛ فمسرحية جوركي تمتاز بإتقان تصميمها الدرامي، كما تمتاز بغنى مضمونها الفلسفي العميق، ومن آيات هذا الإتقان براعة جوركي في استغلال الديالوج غير المباشر، الذي يتيح للمؤلف إمكانية الإخبار بكثير من التفاصيل الواقعية، وتلوين المسرحية بعدد من الألوان المحلية الدالة، ومن آياته أيضاً أن الصراع الدرامي في «الحضيض» لا يعبر عنه من خلال الأفكار الجاهزة، بل يعبر عنه من خلال مناخ واقعي محض، أما نقل المحتوى الفلسفي فيكفي للتدليل عليه أن جوركي وضع في مركز القلب من مسرحيته قضية الإنسان، والفرق بين إنسانية أصيلة وأخرى زائفة، وفضح في نموذج الذي لا ينسى «لوقا» ذلك النمط من

مبروكة، والإقطاعي الثري حامد بك أبو راجية، وحاتوتي القرية الحاج عبد الموجود- كل هؤلاء يقدمون من خلال المشاركة الحية في ذلك الوضع الجديد الطارئ على حياة القرية: أرض في زمام الناحية تملكها الشركة البلجيكية وتؤجرها إلى الفلاحين، وحين تريد الشركة التخلص من هذه الأرض يبيعها فإن الفلاحين يقررون شراءها، ولكي يتمكنوا من جمع الثمن المطلوب- وهو باهظ- يضطر كل منهم إلى التضحية بكل غال ومرتخص، بغية دفع نصيبه من قيمة الأرض: تهامي يمد يده إلى المدخرات القليلة التي تحتفظ بها جدته لتهيئة أكفانها وجنارتها حين يحين أجلها، وسعداوي يضحي بالمبلغ الضئيل الذي يزمع تقديمه صداقاً لمبروكة بنت عوضين خطيبة ابنه محروس، أما الخطيبان فيوافقان طواعية على تأجيل زفافهما، حتى يساعدا أبناء قريتهما في شراء الأرض من الشركة البلجيكية.

ومن الإحساس بالخطر الذي يتهدد إتمام الصفقة يبدأ الموقف الأساسي الذي يتحرك منه الفعل المسرحي؛ وهو خطر متعدد الحلقات، لا يكاد الفلاحون يجتازون إحدى عقباته حتى تتمثل لهم عقبة أخرى، وفي ظل هذا الخطر الدائم يبرز معنى الإصرار المستميت من قبل الفلاحين على إنجاز الصفقة مهما اقتضى الأمر، ومن هذا المزج بين الشعور بالخطر والإصرار على تخطيه تولد شخصية القرية من جديد، ويولد معها ذلك السر الإنساني الذي يضيف على هذا العمل مذاقاً خاصاً ومتميزاً.

والحلقة الأولى من حلقات الخطر مادية، فرغم تضحيات الفلاحين وما بذلوه لإعداد المبلغ المطلوب، فإن ما جمعوه ما يزال دون الشروط المجحفة التي اشترطتها الشركة الأجنبية لإتمام الصفقة، والفلاحون معذرون حقاً، ولكن يمثل الشركة- المعلم شودة- لا يرحم، فهو لا تغنيه أحلام الفلاحين بالأرض، بل لا يعنيه الفلاحون أنفسهم إلا بقدر ما يدفعون، ولتذهب توسلاتهم وضراعاتهم أدراج الرياح:

الصفة واللغة الثالثة:

لعل أهم سمات «الصفة» من الناحية الفنية تلك اللغة الخاصة التي كتبت بها، وهي لغة سماها المؤلف نفسه «بالتجربة الثالثة»، ذلك أن ظاهرة الارتداد اللغوي قد خلقت بالنسبة للكاتب العربي إشكالاً هو في متهى الحساسية والدقة، فهو بين أن يستغل في الحوار القصصي والمسرحي اللغة الفصحى، مع ما عسى أن يضيفه ذلك على النص من جمود، ناهيك بالجمهور القليل الذي يمكن أن يتجاوب مع مثل ذلك النص، وبين أن يستخدم العامية مع حداثة عهدها في الحوار القصصي والمسرحي، وعلى فقرها الشديد في الوسائل الفنية. ومن هنا تلك المحاولات الدائبة التي بدأت منذ آخريات القرن الماضي للاهتمام إلى أكثر الأشكال اللغوية ملائمة للقصة والمسرحية، ومن هنا أيضاً قيمة «الصفة» باعتبارها محاولة جادة على هذا الطريق، بل وبحسبانها ضمن أكثر المحاولات حظاً من التوفيق والنجاح كما يرى بعض النقاد.

أما الخصائص النطقية والجراماتيكية والمورفولوجية لهذه اللغة الثالثة، فيشير إليها الحكيم نفسه إشارة قد تكون موجزة، ولكنها توحى بمدى وعي واحتشاد الكاتب لهذه المحاولة، لدرجة يمكن معها القول بأن «الصفة» تجربة لغوية في الفن المسرحي قبل أي اعتبار آخر.

يقول الحكيم في تعقيبه على هذه التجربة: «كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد هو محيط الريف المصري. كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتبت مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى، فما هي النتيجة في نظري؟ أشك في أن المشكلة قد حلت تماماً، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، والفصحى إذن ليست هنا لغة

نهائية في كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان.

كان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تحافي قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل، وكل قطر، وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها- تلك هي لغة هذه المسرحية: قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب النطق الريفي، فيقلب «القاف» إلى «جيم» أو إلى «همزة» تبعاً لل لهجة إقليمي، فيجد الكلام طبيعياً مما يمكن أن يصدر عن ريفي، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة! إذا نجحت في هذه التجربة، فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين: أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية، وثانيتهما - وهي الأهم- التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن^(١).

وبغية خلق هذه اللغة الثالثة يستعين الكاتب بمجموعة من الوسائل اللغوية؛ منها ما يتعلق بالنطق، ومنها ما يخص القواعد، ومنها ما يرجع إلى المعجم وخصائص الألفاظ والمعاني.

ففيما يخص النطق والكتابة حاول المؤلف أن يحو- إلى حد ما- الفوارق للنطقية التي تميز الفصحى عن العامية، عن طريق تلقيح الأولى بعدد من الأشكال النطقية العامية، ومن هذا القبيل صوت «الظاء» الذي ينطق أحياناً «ضاداً» في مثل

(١) توفيق الحكيم، بيان، ملحق الصفة، ص ١٥٧، ١٥٨.

كلمة «عضمة» (عظمة)، وصوت «الذال» الذي ينطق «دالاً» في مثل جملة «ندبح الديبحة» (ندبح الذبيحة)، أما «الهمزة» التي تختتم الكلمة بعد حركة ممدودة طويلة فتسقط في كلمة مثل «العشا» (العشاء)، وعدا ذلك كله فإن المؤلف يركز تركيزاً أساسياً على نطق بعض الأصوات نطقاً عامياً، رغم كتابتها في النص في صورة فصیحة، فحرف «القاف» مثلاً يكتب كما ينطق في الفصحى، ومع ذلك يمكن أن ينطق كما ينطقه العامة في دلتا مصر.

أما على المستوى الجراماتيكي، مستوى القواعد والتراكيب، فإن الحكيم يتجنب تلك الصيغ التي تؤكد الفروق بين العامة والفصحي، فلا يستخدم -مثلاً- أسماء الإشارة ولا أدوات التأكيد، وكلاهما مما يتسع البون فيه بين العامة والفصحي، وفي كثير من الأحيان يستخدم المؤلف نظام الجملة المعهود في العامة، فنراه يكتب : «الحكاية تعقدت من جديد»، «الشغلة عطلت»^(١)، بدلاً من : «تعقدت الحكاية من جديد»، و«عطلت الشغلة».

كذلك يستخدم المؤلف صيغ الزمن المألوفة في العامية مثل: «لغاية ما»، «لحد ما»، «ساعة ما»، «وقت ما»، «يوم ما». أما «أن» المصدرية التي يكثر استخدامها في الفصحى فيهملها المؤلف تمامًا، مستخدمًا الجمل دون رابط مصدرى، ومن ثم نقرأ في الحوار مثل هذا التركيب: «على شرط لا نكلمه هناك ولا نفتح له سيرة»^(٢). كذلك لا يلتزم الكاتب بأدوات الاستفهام المعهودة في الفصحى، مكتفيًا للدلالة على استفهامية الجملة بالموقف والتنغيم، فإذا كان المقام مقام نفي فإن الكاتب يقطع من بين أدوات النفي الكثيرة بأداتين يشيع استخدامها في الفصحى والعامية على حد سواء، وهما «ما»، «لا»، دون أن يستخدم مع ذلك النهاية العامية لحالات النفي «ش».

(١) المرحلة ص ٣٠ .

(٢) السابق، ص ٥٨ .

عوضين: حصل وسبق قلت بعضهم لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة، وأمرتنا نجهز الديبة ونحضر الغوازي والمزمار، ونعملها فرحة العمر. سعداوي: كل شيء جاهز.. الغوازي والمزمار والعجل والسكين.. حتى التعليقة نصبناها قدامك .

الفلاحون «بحوار التعليقة»: نديح الديبة؟

شنودة: وآخرتها ياناس؟ الديبة! الديبة! قلت لكم: اصبروا عليّ أراجع، أمهلوني دقيقة.. العجلة من الشيطان»^(١).

ولقد يتبادر إلى الذهن حين قراءة هذا النموذج وأمثاله أن «الصفقة» قد كتبت بلغة أدبية فصيحة تمامًا، وهي على أية حال وجهة نظر شاعت على أفلام بعض الدارسين، بيد أنه إذا صح اعتبار المفردات ذات أصل فصيح، فإن البناء التركيبي في لغة «الصفقة» كثيرًا ما يشي بأساليب اللغة العامية وطريقتها في النظم والاداء، بل إنه أحيانًا يكون أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى.

ورغم أن الحكيم قد استهدف بمسرحيته خلق لغة «يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم»- كما يقول في تعقيبه المشار إليه آنفًا- فإن الحقيقة التي لا تقبل الشك أن فهم لغة المسرحية والتجاوب معها لا يُتاح إلا لمن يستطيع الوعي بالفصحى والعامية معًا، كما أن بها من الإيماءات المحلية ما قد يعوق طموح الحكيم إلى جعل هذه التجربة أساسًا لما توخاه من «توحيد أداة التفاهم» بين طبقات الشعب الواحد، بل وبين الشعوب العربية على تنوعها.

ومن ثم يمكن القول بأن قضية العثور على لغة موحدة للحوار المسرحي مازالت مطروحة، وآية هذا أن تلك اللغة الثالثة التي تومس فيها الحكيم علاجًا

(١) للصدر نفسه، ص ١١، ١٢.

نحن مع بداية الفصل الأول في مدينة بورسعيد عشية الغزو الثلاثي. سعد ووالدته طرفا حوار عاصف تتطايّر فيه الكلمات ساخنة كثيفة مثقلة بالمشاعر: الابن ينضم إلى فرق المقاومة التي تتدرب على حمل واستخدام السلاح تاهباً لصعد العدوان، والأم وجلة تخشى عليه الموت في ميدان القتال، وتحاول صرفه عن مواصلة التدريب بشتى الوسائل، بالضراعة حيناً، والنقاش حيناً، والأثرة حيناً ثالثاً، فحين يحاول سعد إقناعها بأن البلد معرض للعدوان ولا بد له من يدافع عنه، نجيبه بأنه إذا كان لا بد من أن يموت أحد دفاعاً عن هذا البلد، فليكن هذا «الأحد» من أبناء الآخرين، وليس ابنها هي، فقد ربته الأسرة وضحت في سبيل تعليمه، وهي ليست على استعداد لأن تفقده تحت أي شعاراً!

إن منطق الحرص - المفهوم طبعاً من قبل الأم- ينضاف إليه منطق الرؤية الخاطئة من قبل الأب نصار، فهو يكتفي من درء الخطر بتهوينه، وحمته في إقناع ابنه لا تتجاوز الادعاء بأن التهديد بالعدوان ليس جدياً، وكلا المنطقين- كما هو بين- ينبعث عن مشاعر الأبوة والأمومة، أكثر مما يصدر عن بصير سليم ورؤية دقيقة، ومن مقابلهما معاً- من ناحية- بمنطق الابن سعد- من ناحية أخرى- يتكون ما يعرف في النقد المسرحي «بالموقف الأساسي»، الذي تنفعل به الشخصيات في البداية سؤالاً خجلاً يتعثر على الشقاء: الأسرة أم الوطن؟ البيت الصغير أم البيت الكبير؟ ثم تنتهي به صراعاً ضارياً بين الإحساس بمسؤولية الذود عن تراب هذا البلد ممثلاً في سعد، وبين قوة الشعور بالرابطة الأسرية وعاطفة حب الأبناء ممثلة في الوالد نصار والأم هنية، وينتهي الفصل الأول وقد تحقق ما كان يتنبأ به سعد من أن الحرب وشيكة الوقوع، فقد هجمت إسرائيل على سيناء.

وفي الفصل الثاني يبلغ الحدث المسرحي ذروته، ونرى الموقف الذي طرحه المؤلف في الفصل الأول يتأزم ويتعقد، فقد وجهت فرنسا وإنجلترا إنذارهما المشهور

إلى مصر، وأصبح واضحاً حجم المؤامرة، ومن ثم نرى سعد وصديقه سامح يتفقدان على السفر إلى الجبهة للاشتراك في صد العدوان، ويكتم سعد عزمه على السفر حتى لا يعلم به والداه فيمنعاه، ولكنه لا يرى حرجاً في أن يقضي به إلى أخيه «مسعد» الذي يبارك نيته ويشجعه على الرحيل، ويدور بينهما حوار نفهم منه أن سعداً رغم اقتناعه بقضية الوطن وحمية المقاومة مازال قلبه يحس خوفاً دفيناً مثلث الزوايا: خوف من الجبن في آخر لحظة، وخوف من الموت، وخوف من غضب الوالدين.

وعند منتصف الليل، وفي اللحظة التي يتأهب فيها سعد لمغادرة البيت والسفر إلى الجبهة يصحو والدان على حركة غير عادية في البيت، ويفاجآن بسعد وهو يرتدي ملابس العسكرية، وتتجدد محاولات الأب والأم لمنع ابنهما من الذهاب إلى الميدان، كما يتجدد النقاش بين سعد وأبيه حول ضرورة اشتراكه في المعركة: الأب يرى أن على كل إنسان أن يدافع عن نفسه حالة تعرضه للعدوان مباشرة، ويتهم لم يتعرض بعد لمثل هذا العدوان، وسعد يرى أن الوطن هو البيت الكبير الذي يضم كل المصريين، وعلى كل إنسان واجب الدفاع عن هذا البيت الكبير، وإذا كانت أسرته لم تتعرض بعد لهذا العدوان، فإنها لا محالة ستعرض له إذا تدرع الجميع بالتواكل:

سعد: النهاردة بلدنا في خطر.. أيوه خطر صحيح، ولازم ندافع عنها.

نصار: تدافع عن مين يا بني؟

سعد: عنا كلنا.. عنك.. عن أخويا مسعد.. عن جيراننا.. عن أمي..

عن قرايبنا وأصحابنا وعن كل المصريين.. عن أهل بلدنا وأهل إسكندرية وحلب وكل واحد يقول أنا عربي.

نصار: ما حدث يابني ييموت عن حد، كل واحد يدافع عن نفسه ويس، ويدافع لما يكون حد مهاجمه .

سعد: آمال لما المسألة كده كنت بتتعب وتجووع وتخاطر بحياتك علشاننا ليه؟ ما قلتش ليه ساعتها إن كل واحد مسئول عن نفسه؟

نصار: هو أنتم أغراب عني يابني، دانتم عيلتي وأولادي . . أنتم أنا.

سعد: بس النهاردة لازم أكون ابن مصر^(١) .

ويلجأ الأب إلى الحيلة؛ فيتظاهر بالاعتناء بالابن، ولكنه يطلب منه الانتظار قليلاً في حجرته حتى يرتدي ملابسه، ويذهب لوداعه على محطة القطار الراحل إلى الجبهة، وفي غفلة من الابن المنتظر يغلق الوالد باب الحجرة عليه بالمفتاح، ولا تفلح رجاءات سعد إلى أبيه أن يفتح الباب، ويفوت ميعاد القطار .

وفي الفصل الثالث والآخر ترى بورسعيد وقد أخذت طائرات العدو تقصفها من الجو، ونرى بيوتها وقد أصبحت أكواماً من التراب بعد أن احتل العدو معظم أجزائها، بينما سعد ما يزال حبيس حجرته، ووالده نصار لا يصدق ما ترى عيناه، فقد تحقق وعيد الأعداء الذي كان يظنه مجرد تهديد أجوف، وأخذت الحرب تقترب من بيته هو بعد أن كان يظن نفسه منها بمنجاة، ولكن بدلاً من أن يدفعه ذلك إلى التخلي عن فلسفته السلبية والاشتراك بأسرته في المعركة، نراه يتشبث أكثر بالحرص على حياته وحياة أسرته، بل نراه يجزع أعظم الجزع حين يعلم أن ابنه الآخر «مسعد» قد ترك البيت وذهب للاشتراك في المعركة؛ وحين يعود إليه هذا الابن سليماً إلا من جرح صغير في ذراعه يفرح أشد الفرح؛ لأن أسرته مازالت بأكملها لم يقتل منها أحد برصاص الأعداء: «الحمد لله . . الحرب دي كلها

(١) اللحظة الحرجة، ص ٧٤، ٧٥ .

والأولاد الاثنين تحت باطي، آدي سعد وآدي مسعد.. رجالتك تحت سقفك
يانصار.. ألف حمد لك يارب»^(١).

ولكن.. في تلك اللحظة التي يحس فيها نصار بأنه نجح وأولاده من آثار
الغزو، في اللحظة التي يشعر فيها بالأمان المطلق، يقتحم عليه البيت الضابط
الإنجليزي جورج، ويطلق عليه نيران مدفعه الرشاش فيصيبه إصابة قاتلة، وحينذاك
تسقط غشاوة الزيف التي كانت تحجب عنه رؤية الحقيقة القاطعة، ويؤمن أنه كان
مخطئاً في تصويره بأن العدو لا يهاجم إلا من يهاجمه، وأنه كان عليه منذ البدء أن
يدرك العدوان عن الآخرين حتى يدرأه عن نفسه، وبكلمة واحدة يصل إلى التسليم
الكامل بهذه البدهية، وهي أن الوطن أغلى من كل شيء، حتى الأولاد والأسرة:
«إديني وخلي الدم يسيل كمان.. ما له دم أسود كده ليه؟ الدنيا كلها سودة.. أنا
عميت.. أبداً.. بيتيها لي أي فتحت.. بس ياخسارة بعد فوات الأوان.. بقى ما
تفتحش إلا على رصاصة يانصار؟ تستاهل!! الأعمى هو اللي ما يشوفش عدوه،
وأنا عشت طول عمري أعمى، ودلوقت بس فتحت»^(٢).

هذا التحول الذي طرأ على موقف نصار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، يشبه
تحولاً من نفس الدرجة والنوع طرأ على ابنه «سعد»، فلقد ظل سعد مستسلماً وراء
الباب المغلق، وقد كان بإمكانه أن يدفعه دفعة بسيطة فيتحطم، ولكنه لم يفعل
ذلك؛ لأنه لم يكن قد تخلص تماماً من رواسب الخوف والتردد والسلبية، وقد
وجد في الباب المسدود ذريعة يبرر بها موقفه أمام ضميره، ولكنه حين يرى أباه
صريعاً برصاص المعتدي يتحول تحولاً جذرياً، ويشعر بأن كاهله يقع واجب
الثأر لآلاف الآباء الذين راحوا ضحية العدوان، وبدفعة من كتفه يفتح الباب
المغلق، وبطلقة من مسدسه يصرع الضابط الإنجليزي الذي قتل أباه، ويصرع معه

(١) السابق، ص ١٠٦، ١٠٧.

(٢) السابق ص ١١٨.

بقايا الضعف والحيرة التي كانت تقعده، ثم ينطلق للاشتراك في المقاومة، مردداً تلك الكلمات التي تختتم المسرحية: «أول مرة أحس أنني راجل أقدر أحارب مليون.. أنا مش ح أخاف. الدم ده دم أبويا. كل ما أشوفه ح أغضب، وكل ما أغضب ح اضرب، تعالوا يا كلاب، وحق أبويا الشهيد»^(١).

تلك هي الخطوط الأساسية لتطور الصراع الدرامي في «اللحظة الحرجة»، تعكس مواقف الطبقة الوسطى إزاء العدوان، وتصور - على الأخص - موقف المثقف المصري الذي ينتمي إلى هذه الطبقة، والذي يتشدق بمبادئ يجبن عن تنفيذها حين تحين اللحظة الحرجة، ولا يخرج عن جبهته حتى يصاب في نفسه أو فيمن يجبهه إصابة مباشرة.

وعلى النقيض من سعد - خريج الجامعة الحائر بين واجب المقاومة ومحاولات والديه صرفه عن الاشتراك في المعركة - نرى المؤلف يصور أخاه التجار البسيط «مسعد» ببطورته وصدق إحساسه وإيمانه بالعمل^(٢)؛ فعلى حين يتعلل سعد بالباب المغلق - الذي نكتشف في نهاية المسرحية أنه ظل مفتوحاً طول الوقت؛ لأن قفله مكسور - نرى مسعد إيجابياً غير متردد، لا يعبأ باعتراضات أمه وأبيه، ولا يسمع غير نداء بلده، بل إنه ينطلق إلى الاشتراك في المعركة دون أن تكون له خبرة سابقة بالتدريب العسكري، ويعود إلى البيت جريحاً، ولكن فخوراً بأنه أدى واجبه تجاه وطنه.

هذه المقابلة التي يقيمها المؤلف بين هذين النموذجين ليست مصادفة؛ لأنها تضع أيدينا على مفتاح مهم من مفاتيح المسرحية، ويمكن أن نصوغ هذه المقابلة على النحو التالي: هل البطل هو من يملك مبادئ يجبن عن تنفيذها ساعدة الجدة؟

(١) السابق ص ١٣٧.

(٢) انظر: الدكتور محمد غنيمي هلال، التقدير الأدبي الحديث، ط ٣، ص ٦٦٨.

أم أنه ذلك الإنسان البسيط الإيجابي الذي يقترب في ذهنه المبدأ والفعل اقتراناً عضوياً متكاملًا؟ وبعبارة أخرى: هل البطل الذي يمثل قوة الفعل في اللحظة الحرجة هو سعد أم مسعد؟ ولاشك في أن المسرحية قد أجابت عن هذا التساؤل بوضوح تام، حين مثلت مسعد إنساناً عفويًا في تصرفه، منطقيًا في أقواله وأفعاله، قادرًا على الاختيار والتضحية حين يكون عليه أن يختار وأن يضحي، أما «سعد» فيظل حتى النهاية يعاني من الفجوة بين القول والتفويض!!

والبناء الدرامي في المسرحية يسير وفق القواعد التقليدية المعروفة في النقد المسرحي^(١)، فالمؤلف في الفصل الأول يطرح الموقف الأساسي ممثلًا في صراع سعد مع أسرته حول الاشتراك في المقاومة، وفي الفصل الثاني يطور هذا الموقف بعزم سعد على السفر إلى جبهة القتال وتصدي أبيه لهذه الرغبة، وفي الفصل الثالث يبلغ الحدث المسرحي ذروته الدرامية حين تقع الكارثة بمصرع الأب على يد المعتدين، ثم تأتي النهاية أو الحل بانطلاق سعد للاشتراك في المقاومة، تباركه دعوات أمه التي آمنت أخيرًا بأن الدفاع عن مصر هو واجب الجميع.

غير أن المؤلف قد أعاق حركة الحدث المسرحي في الفصل الثالث، حين صور لنا «جورج» الإنجليزي إنسانًا يقظ الضمير، يملك من المشاعر الإنسانية ما يجعله يتدم أشد الندم؛ لأنه قتل «نصار»، ويحس بالآلم؛ لأنه اشترك في اغتيال المصريين الأبرياء، فمع أن هذه الصورة قد أكدت الحقيقة القائلة بأن الحرب العدوانية يشنها الحكام وتصلى بناها الشعوب، إلا أنها من ناحية أخرى قد أضفت طابعًا إنسانيًا على جنود المعتدين، وجعلتنا تتعاطف مع «جورج» أكثر مما جعلتنا نسخط عليه.

أما فيما يخص لغة الحوار في المسرحية فهي العامية المستخدمة في مدن مصر، وبالذات مدن الوجه البحري، ولكنها مع ذلك تتفاوت في درجة عاميتها من

(١) انظر لهذا كتاب: فولكنشتاين الآف الذكر، ص ٣٧ وما بعدها.

شخصية إلى أخرى، طبقاً لثقافة كل شخصية ومستوى تفكيرها، غير أن الجديد حقاً في هذه المسرحية هو أن المؤلف في بعض مواقف الفصل الثالث جعل الحوار يدور بالعربية الفصحى، وذلك حين تكون الشخصية المتحدثة شخصية أجنبية، فالضباط الإنجليز يتحدثون فيما بينهم بالفصحى، و«جورج» حين يخاطب «نصار» أو طفلة «سوسن» يخاطبهما بالفصحى، وهذا أمر طبيعي؛ لأن استخدام العامية بالنسبة للأجانب يبدو غير منطقي، فضلاً عن أنه غير ضروري من الناحية الفنية؛ لأن الغاية المتوخاة من استخدام العامية في الحوار هي تعميق الإحساس بواقعية الشخصية عن طريق واقعية اللغة التي تتحدثها، وهو أمر غير وارد بالنسبة إلى الشخصية الأجنبية، فالأوفق في هذه الحالة استخدام اللغة الأدبية، التي تبدو آنئذ وكأنها لغة «محايدة» يمكن أن يتحدث بها الأجنبي، دون أن نشعر بمفارقة كبيرة بين الشخصية ولغتها.



تلك - في إيجاز- صور عامة للمسرحية المصرية في العقد السادس من القرن العشرين، اعتمدنا في تكوينها على النموذج، أكثر مما اعتمدنا على السرد التاريخي، الذي- وإن تضمن عنصر الاستقصاء- قد يفتقر إلى جمالية التذوق، ولقد ينهض استكناه النص وتحليله في الدلالة على تطور الظاهرة بأكثر مما ينهض به أسلوب الحصر والتعقب التاريخي المحض، ومع ذلك يمكن القول بأن الصورة المكونة لم تغفل هذه الناحية الأخيرة تماماً، لأن النماذج التي قدمت قد تم اختيارها على أساس تمثيل أهم التيارات المسرحية في هذه الفترة، كما قصد بها إلى تلمس الظواهر الجديدة في أدبنا المسرحي، سواء بالاتفات إلى مصادر مستحدثة للتجربة المسرحية، أو بمحاولة الاهتمام إلى أمثل الطرق للتغلب على مشكلات الصياغة الدرامية.

ثم إن هذه النماذج تتفق جميعاً في سمة تكاد تكون قاسماً مشتركاً بين معظم أعمال هذه الحقبة، نعني بذلك تحري الواقع والالتزام الاختياري بقضاياء وهمومه، فهي لا تبدأ من الفكرة شأن المسرح الذهني في الثلاثينيات، بل تبدأ من الواقع، وهي إذ تبدأ منه لا تنتهي بتجريده، بل تظل - غالباً - في علاقة تفاعل مستمر معه، تتأثر به الشخصية في تطورها وتؤثر فيه، تخضع له فيسهم في تشكيلها، وتتمرد عليه مرة أخرى فتساعد بدورها في صياغته وإعادة تشكيله، وفي كلتا الحالتين نجد أنفسنا إزاء طريقة جديدة في معالجة الواقع ونقده، فعلى حين كانت المسرحية المصرية في الثلاثينيات والأربعينيات تتوجه بالنقد إلى عيوب جزئية في النظام الاجتماعي أو سلوك الأفراد وطبائعهم، تراها من خلال النماذج المقدمة توجه كل اهتمامها إلى نقد النظام الاجتماعي ككل، وكذلك إلى نقد الفئات العريضة من المجتمع، ولا تقنع بتصوير أزمة الفرد ورصد توتراته الخاصة، حتى تجعل من هذه الأزمة وتلك التوترات إحياء أو نتيجة لازمة مماثلة في الشريحة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية.

صورة البطل في المسرحية المصرية:

وقد ارتبط تطور العنصر النقدي بتطور الشكل الفني للمسرحية المصرية، فأصبح العمل الدرامي لا يدور حول محور وحيد فذ، هو محور البطل الفرد، وبدلاً من البطل الواحد أضحت البطولة تنعقد لعدد غير قليل من الشخصيات، تتقارب فيها الرؤوس والوظائف الفنية، حتى يغدو الاحتكام إلى حجم الدور لتحديد بطولة الشخصية ضرباً من الخداع، ولعلنا لم ننس بعد تلك المقارنة السريعة التي عقدناها بين شخصيتي الشقيقين في «اللحظة الحرجة» على اختلافهما في الثقافة، وفي التكوين وفي حجم الدور الذي ينهض به كل منهما.

ولم تقف المسرحية المصرية عند حد تصوير ممثلي قمة الهرم في المجتمع البائد، مجتمع ما قبل الثورة، بل حاولت - ربما لأول مرة - تخطيط بعض ملامح

(١٩٤٣)، وعيسوي بك في مسرحية «حياة تحطمت» (١٩٣٠م)، ونجيب وسامي في مسرحية «رصاصة في القلب» (١٩٣١) لتوفيق الحكيم.

هنا قد تجدر الإشارة إلى عبارة موجزة لجوركي، ولكنها على إيجازها تحمل تقديرًا حقيقيًا لبطل الأدب الحديث؛ فالكاتب في نظر جوركي مطالب بأن يبرز في أعماله «الإنسان العادي»، «الإنسان البسيط العظيم»^(١) في وقت معًا، فبدونه لا تكتمل لوحة الحياة التي يرسمها قلم الفنان. بيد أن التأكيد على بساطة البطل وعاديته لا يعني على الإطلاق تلك الشخصية الغائصة الشاحبة المعالم، الفقيرة في نفسياتها وحياتها الروحية، فمثل تلك الشخصية لا يمكن إلا أن توصف بالجمود والتسطح، وقديمًا نبه تشيرنيسيفسكي إلى «أن رصد عالم النفس ربما كان أهم المتابع التي تمد الموهبة المبدعة بالقوة والزاد»^(٢).

هذه الحقيقة - إضاءة الجانب النفسي والروحي في الشخصية - لم تكن واضحة وضوحًا تامًا في أذهان كتاب المسرحية المصرية في سنوات تطورها المبكر، الأمر الذي هبط إلى حد ما بالمستوى الفني لهذه المسرحية، وقد تجلّى هذا في غياب الصراع الدرامي الحقيقي في بعض المسرحيات، وكذلك في المباشرة التي كانت تُساق بها الأفكار، والتبسيط الشديد في بناء الشخصية المسرحية.

إن مسرحيات مثل «الأيدي الناعمة» و«الناس اللي تحت» لا تربي ذوق المتلقي على الصورة الفنية ذاتها، بقدر ما تربي على أقوال الشخصية وما تفصح عنه، ومعنى هذا أن التأثير في المتلقي لا يتم بوسائل جمالية بحتة، بل يتم عن طريق التقرير والتصريح في كثير من الأحيان، وفي هذه الحالة لا يكون مهمًا في المقام الأول من يطرح الفكرة ومن يتلقاها، المهم أن يقال وحسب، بل لقد تحمل عبء

(١) انظر: A. N. Drimov, Ideal and Hero, Moscow, 1969, p. 37.

(٢) السابق ص ٣٨.

طرحها والتبشير بها إحدى الشخصيات السلبية، وتلك آية شحوب الشخصية وذويان ملامحها الخاصة وتحولها إلى مجرد بوق يدوي بفكرة المسرحية.

بيد أن هذه المآخذ الفنية لا تغض كثيراً من قيمة الدراما المصرية في الخمسينيات، فهي ترجع إلى اخضرار العود وقلة الخبرة أكثر مما ترجع إلى ضعف الموهبة، ولعل سرعة نبض التغيير الاجتماعي آنذاك مسئولة كذلك عن بعض هذه المآخذ، لقد كانت تلك فترة التطورات اليومية المتلاحقة، تطورات كان الكتاب يلهثون وراءها بعدساتهم الفنية، فيوفقون أحياناً ويخفقون حيناً.

وهي - على أية حال - ظاهرة ليست فريدة ولا شاذة؛ ذلك أن تاريخ الآداب العالمية قد يتعرض في بعض الفترات لاختلال في التوازن المطلوب بين الشكل والمضمون، حيث يتخلف الشكل الفني عن اللحاق بالمضمون المتطور؛ لأن التجديد في الأبنية والوسائل الفنية يكون عادة أصعب بكثير من التجديد في فلسفة العمل الفني وقيمه الفكرية؛ ومن ثم كانت الخطوة الأولى في ازدهار الآداب تتم بدءاً من تجديد المضمون الذي يقتضي بالضرورة جلد الصبغة الفنية ومواءمتها للمحتوى الحديث، وهذا عين ما صادف المسرحية المصرية الحديثة.



اتجاهات جديدة في المسرح المصري المعاصر

تهديد

على مشارف العقد السابع من القرن الماضي وقف المسرح المصري عند منعطف حاد لم يكد يتجاوزه إلا بصعوبة، فبعد أن كانت حركة الكفاح الوطني والنضال ضد عوامل القهر الخارجي تستأثر بجل انتباه الكتاب وتستقطب اهتمامهم، وبعد أن كان التيار المسرحي يصب أساساً في مجريين رئيسيين هما: المسرحية الاجتماعية التي تعالج رواسب الماضي معالجة نقدية، ومسرحية المقاومة، أصبح على الكاتب أن يعمق مصادر تجربته، وأن يمد نطاق رؤيته الفنية، بحيث تواكب التغيرات الاجتماعية الناجمة، وتتخذ منها موقفاً، بل ويحيث تسبق هذه التغيرات وتقودها، لتحقيق بذلك الغاية النبيلة لكل أدب أصيل: الريادة والتبشير معاً.

ولم يكن تحقيق هذه الغاية أمراً سهلاً كما يبدو للوهلة الأولى، فمثل تلك التغيرات تفضي بالضرورة إلى خلق مناخ اجتماعي جديد، يحتاج الكاتب في فهمه والتكيف معه والوفاء بمقتضياته إلى وقت، بل وإلى ما هو أهم من الوقت، ونعني بذلك الوعي الرشيد بمطالب الثورة الاجتماعية، وفي تلك الحالة قد يكون تخطي الأزمة بالالتفاف حولها والهرب منها والانطواء على الذات في محاولة رومانتيكية أو رمزية لمواجهة الواقع المتغير، وقد يكون الحل من وجهة نظر بعض الكتاب في الارتفاع بالواقع وتجريده من ملابساته اليومية، حتى تصبح نقطة البدء - رغم واقعيتهما - بؤرة إشعاع فكري وجدل فلسفي عميق.

غير أن الخلاص من الجمود الذي يغلف المتابعة الدرامية للواقع المتغير لا يقتصر على هذين الافتراضين فحسب، إذ قد يلجأ الكاتب إلى طريق ثالث، لعله أكثر عطاءً وأغزر مادة، وهو معالجة التاريخ أو التراث الشعبي معالجة عصرية، بنسبة إسقاط ما

فيهما من إيماءات ورموز على مشكلات الحاضر وقضاياه، وعلى ما يحتاجه هذا الطريق من رهاقة في الحس، ومهارة في المزج بين الماضي والحاضر، قد كان أحد الملاحظات الرئيسية لتجديد شباب المسرح المصري مع مطالع الستينيات، وقد سلكته كوكبة من الكتاب يأتي في مقدمتها الكاتب الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي، الذي بدأ عهده في الكتابة المسرحية «بمأساة جميلة»^(١)، مأساة الإنسان الجزائري في فترة المقاومة والتحرير، ثم سرعان ما انصرف بقلمه إلى الرؤية العصرية للتاريخ من خلال صياغة يمتزج فيها الشعر بالدراما امتزاجاً عضوياً، فكتب «الفتى مهران»^(٢) مستمداً مادتها الأولى من حقبة التاريخ المملوكي في مصر، ثم كتب «الحسين ثائرًا» و«الحسين شهيدًا»^(٣) مرتكزاً على خلفية تاريخية من عصر بني أمية.

وهنا أيضاً لا يتخلل الشرقاوي عن نموذج أثير لديه؛ هو نموذج «البطل المناضل» الذي لمحنا شيئاً من قسماته في «جميلة»، بيد أن هذا البطل لكي يحمل عبء الإحياء بقضايا العصر وهمومه، ينبغي أن يتخفف من بعض التشريرات التاريخية التي تعوق اكتمال الصورة الفنية، ومن ثم فمسرحيات الشرقاوي، ومسرحيات غيره ممن يعالجون التراث أو التاريخ هذه المعالجة، ليست إعادة سرد للتاريخ بلغة عصرية، بل هي - بالأحرى - رؤية للحاضر من خلال الماضي، وتفسير للماضي بمنطق الحاضر، ومن هنا عمومية القضايا التي تعرض لها هذه المسرحيات، مثل «المساواة»، «العدالة»، «الحرية»، فهي قضايا إنسانية عامة ومهمة، سواء بمنطق التاريخ أو بمنطق العصر، وهي لذلك تتيح للكاتب مرونة أكثر فيما يعنيه أو يؤمّن إليه أو يوحي به، ومن هنا أيضاً خطأ قياس هذه الأعمال بمقاييس المسرحية التاريخية وحدها.

(١) عبد الرحمن الشرقاوي، مأساة جميلة، دار المعارف، سنة ١٩٦٢ م.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي، الفتى مهران، الدار القومية سنة ١٩٦٦ م.

(٣) عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، الحسين شهيدًا، القاهرة سنة ١٩٦٩ م.

أن هذا البروز لا يتم بفضل «تفرد» البطل عن الجماعة، بل بفضل تطابقه معها؛ ذلك أن تكامل الشخصية هنا لا يقوم على أساس الانسجام بين ما هو ذاتي، وما هو عام فيها، بل يقوم بالأحرى على حساب غياب الذاتي وتواريه إلى حد بعيد، وهكذا فإن الاعتماد على الرمز والتجريد والنسبية في تناول الواقع تعتبر أهم خصائص هذا الشكل المسرحي^(١).

وليس ثمة شك في أن لجوء ألفريد فرج إلى هذا اللون المسرحي إنما هو - من ناحية- تعبير عن اتصال المسرح المصري الجديد بالمسرح العالمي، وبخاصة مسرح الواقعية الاشتراكية، ثم هو- من ناحية أخرى- نابع من طبيعة الموضوع الذي تناولته مسرحية «النار والزيتون» حيث قصد الكاتب إلى إبراز الشخصية الفلسطينية من واقع نضالها اليومي، وإلى طرح القضية الفلسطينية طرحاً وثائقياً بكل نقائضها وجدليتها، وكأن المسرح في هذه الحالة تجمّع سياسي لا يزيد العمل المسرحي على أن يقوده ويشيره.

ولئن كان ألفريد فرج قد تأثر- كما اعترف هو نفسه في مقدمة مسرحيته المشار إليها- بالمسرح السوفيتي، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل أثر تيارات الأدب الغربي في مسرحنا المعاصر، وبخاصة الاتجاه الفلسفي الاجتماعي ممثلاً في نتاج كتاب مثل برناردشو وأنانول فرانس، وللدراما الوجودية ممثلة في قطبها المفكر الفرنسي جان بول سارتر، والمودرنيزم الأوربي المعاصر الذي تجلّى في نطاق الأدب المسرحي فيما يعرف «بدراما العبث».

كان لهذه المؤثرات العالمية وغيرها صدى واضح في مسرحنا المعاصر، ومثلما كانت هذه المؤثرات بطبيعتها معقدة ومتشابهة كان منطقياً أن تكون نتائجه معقدة ومتشابهة، ولهذا لا ندهش حين نرى بعض المسرحيات المصرية التي كتبت في فترة الستينيات لا يلتزم بالتصوير الحرفي للواقع، ويستعيز عن ذلك بمحاولة للتغلغل

(١) المصدر السابق.

في أعماق هذا الواقع ومناقشة القضايا الكبرى التي تمس حاضر البشرية ومستقبلها. ومثل هذا النوع من المسرحيات اجتماعي من حيث تناوله لمشاكل ذات أهمية حيوية بالنسبة للمجتمع، ثم هو - من ناحية أخرى - فكري أو ذهني من حيث إن كتابه يفلسفون هذه المشاكل وي طرحونها في شكل فني يعتمد على المناقشة والجدل والحوار، كما يعتمد على تجريد الصراع حتى يكتب طابعاً إنسانياً عاماً، وهو ما يبرر إدراج هذه المسرحيات تحت ما يسمى بالمسرح الاجتماعي الذهني، ولقد سبقنا إلى نحو من هذه التسمية الكاتب المسرحي الكبير توفيق الحكيم، حين تحدث عن المسرحيات التي لا تكفي بتصوير الواقع، بل تغفل إلى أعماقه الفكرية، فسمّاها مسرحيات «واقعية فكرية»، لأن مؤلفي هذه المسرحيات «عندما يعالجون واقعاً اجتماعياً أو سياسياً لا يتناولونه كمجرد تصوير أو تعبير خارجي. بل يهبطون إلى أعماق الفكرية»^(١).

ولقد كان للحكيم نفسه فضل ريادة المسرح الذهني في الأدب العربي، حين نشر سنة ١٩٣٣م مسرحيته المشهورة «أهل الكهف»، ثم أتبعها بعدد من المسرحيات تحمل نفس هذا الطابع التجريدي. غير أن ثمة farkاً بين هذا المسرح الذهني المحض عند الحكيم وبين ما أسميناه بالمسرح الاجتماعي الذهني؛ فالمسرح الذهني يبدأ من القضايا الذهنية البحتة ثم يحاول عرضها في قالب مسرحي، أما المسرح الاجتماعي الذهني فيبدأ من الواقع، من صميم القضايا الاجتماعية الكبرى، ثم يحاول فلسفة هذه القضايا ومناقشتها واكتشاف القوانين التي تحكمها، ومن هنا كان «النقص الواضح في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية هو في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه داخل ذهن البشري، فالشخصيات في

(١) توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية «باطالع الشجرة»، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٢. وانظر لتحديد مفهوم التيار الاجتماعي الذهني في الواقعية الأوربية: ي. م. - يفينا - الواقعية الأوربية، ص ٢٠.

الضيق إلى حيث تحتشد كل الإمكانيات الفنية الحديثة لتكشف نظرة الكاتب إلى الواقع من خلال التاريخ أو الأسطورة أو الحكاية الشعبية أو الرؤية الفلسفية أو الرمز، وهي جميعاً إمكانيات متاحة لم يعد الكاتب الواقعي يتحرج من استغلالها بغية الإيحاء بالواقع وتقديمه بطريقة فنية غير مباشرة، حتى لنجد علماء من أعلام الواقعية الاشتراكية المعاصرة- وكانت فيما مضى شديدة الصرامة فيما يختص بالتزام الأدب- يصرح منذ وقت ليس بالبعيد: «إننا لا نؤمن بفلسفة الرمزين، ولكننا نجد من حقنا استخدام الرمز كوسيلة أدبية، ولا نؤمن بفلسفة الانطباعيين والتعبيريين والسرياليين، ولكن واجبنا أن نستفيد من أدواتهم الفنية على اختلافها»^(١). ولا شك أن مثل هذا الفهم لمعنى الواقعية المعاصرة يتم عن تطور جذري في فلسفة هذا الاتجاه من الناحية الفنية.



(١) الواقعية الاشتراكية والمعاصرة، مجلة الأدب الأجنبي، نوفمبر سنة ١٩٧٠ م.

الأخف ثقلاً حول الذرات الأكبر ثقلاً، فإن الذرات الفرفورية الخفيفة- بحكم قانون الطبيعة- تدور حول ذرات «السيد» في حركة مستمرة رتيبة، مؤكدة أن علاقة السيادة والتبعية علاقة مطلقة، وقانون طبيعي لا يتخلف!!

ولقد يوحى إسدال ستار النهاية على «فرفور» وهو يصرخ في جمهور النظارة: «يا عالم.. يافرافير.. الحقوا أخوكم.. شوفوا لنا حل.. حل ياناس.. لازم فيه حل.. لا بد فيه حل.. النجدة..»^(١) - قد توحى هذه النهاية المفتوحة بمثل ما كانت توحى به نهايات «تشيوخوف»، حين يكفي برسم الصورة، وتركها تحفر في نفسية المتلقي أخاديد مأساوية عميقة، أو يقنع بإثارة الفكر والشعور وتوجيههما صوب التجربة المطروحة، وحفزهما بالألم والمعاناة إلى التغيير، أو على الأقل إلى الأمل في التغيير.

بيد أن هذه الاستغاثة الختامية الضارعة ينبغي ألا تلهينا عن تلك الخطوات الوثيدة التي كان يخطوها البطل منذ البداية- أو قل كان يدفعه إليها المؤلف- لكي يصل في النهاية إلى ذلك المنعطف المغلق؛ فهو قد جرب عديداً من الافتراضات الذهنية، وهو قد حاول وجوهاً مختلفة من وجوه تكييف العلاقة بينه وبين سيده، دون أن يحيط هذه الفروض بسياجها الاجتماعي الحي، ودون أن يغذي هذه العلاقة بما يمنحها حرارة الواقع ويقيها برودة الاحتمالات التجريدية العامة.

ودعك من اللوحة الأولى في المسرحية، حين يرفع الستار عن المؤلف و«فرفور» يبحثان عن «السيد» فلا يجداه، ويتنهز «فرفور» الفرصة ليسخر من المؤلف وينظرونه القصير الذي يكشف عن ساقبه الطويلتين الرقيقتين، وحذائه الذي يرتديه بلا جورب، ودعك أيضاً من جولة «السيد» و«فرفور» بين عديد من الأسماء

(١) يوسف إدريس، الفرافير، الطبعة الأولى، القاهرة سنة ١٩٦٤م، ص ١٤٤، وقد تم عرضها على مسرح الجمهورية في ١٦ أبريل سنة ١٩٦٤م -

المطاف إلى ذلك القرار الموحش الموتى، الذي يوحى بإلغاء كل العلاقات والفوارق الاجتماعية التي تلقي بأية مسؤولية على أي إنسان، انتهى إلى شعار الحرية المطلقة التي ترى مساواة العالم بالجاهل، والقوي- بالمعنى البيولوجي- بالضعيف، وبذلك نقل التناقض من مستواه الاجتماعي إلى مستوى الطبيعة، ويعني هذا صراحة أنه مادام العيب كامناً في الطبيعة التي يوجد فيها العالم والجاهل والقوي والضعيف، فإن أي حل للقضية غير ممكن ما لم يتم تغيير هذه الطبيعة، وهو تغيير - بالقطع- لا أمل فيه ولا سبيل إليه، فحتى بعد الموت حين يصير الفرافير والسادة جميعاً إلى هاوية العدم الباردة، تظل ذرات الأولين دائرة حول ذرات الآخرين في حركة دائمة ليست لها نهاية ولا منها فكاك.

إن عدم المنطقية في تطور الصراع الدرامي، هذه الازدواجية في البدء بمستوى اجتماعي يتحول بالتدريج إلى مستوى طبيعي، إن هذا يواكب في الوقت ذاته تطويراً غير متوقع وغير مقنع فيما يتعلق بالشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية، فبما أن الكاتب يستقي ملامح هاتين الشخصيتين من منابع المسرح الشعبي، فإنه- ولو دون قصد- يضمن عليهما طابعاً اجتماعياً شبه محدد، «فالسيد» في بداية الأمر أناني، كسول، يسترخي في أحلامه العيشية دوغماً لعمل، طالباً من «فرفور» أن يبحث له عن اسم (!!)، ثم عن مهنة، ثم عن زوجة. هذا بينما نستقبل «فرفور» باعتباره رمزاً لكل التعساء المتمردين، باعتباره نموذجاً من قاع الهرم الاجتماعي، فيه الكثير من ذكاء «فيجارو»^(١) ومرحه وخفة دمه وانطلاق لسانه ومضاء ذهنه، وفيه كذلك الكثير من سخرية وخيال وفن شخصية «عوف» في قصة «في الليل»^(٢)، التي خطتها ريشة الكاتب في مرحلة مبكرة من مراحل حياته الأدبية، وهو بهذه

(١) إحدى شخصيات الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه Beaumarchais .

(٢) من مجموعة «أرخس ليالي»، طبعة الكتاب للمساي، القاهرة .

وفي أذهانهم نوعية الممثل أو الممثلة التي تؤديها، بل لقد يدفعهم الحرص على كمال الأداء المسرحي إلى المشاركة بأنفسهم في تمثيل ما يكتبون، مثلما كان يفعل «مولير»، ومثلما كان يفعل أبو المسرح العربي «مازن النقاش».

إنما الضير- كل الضير- ألا تسعف المبدع مصادر إلهامه النظري، فيقع رهين التكلف أو المصادرة، بدعوى أن المسرح - مثله في هذا مثل بقية الفنون- لا يركز على شكل عالمي واحد، وإنما لابد أن يتخذ لدى كل شعب شكلاً جديداً، ومن ثم تصبح مهمة الكاتب هي «خلق مسرح مصري وروايات مصرية أصيلة تتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي مطوراً إلى المستوى الذوقي والجمالي والمفاهيم الفنية العالمية»^(١)، وكأن كل تراثنا المسرحي بدءاً من مارون نقاش ومروراً بيسعقوب صنوع ومحمد عثمان جلال والقباني ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم وشوقي ومحمود تيمور، ونعمان عاشور، والشرقاوي، وسعد الدين وهبة، ويوسف إدريس نفسه- كان كل هذا بدع من الفن لا جذور له ولا هوية ولا انتماء، وكأن علينا أن نعود مرة أخرى إلى أعمال التسلية الشعبية كخيال الظل و القره قور وحلقات السمر الشعبي، حتى نتمكن من خلق المسرح الأمثل في حدود ما تصوره صاحب «الفراير».

الكاتب إذن حريص على تقديم مسرح ذي شكل محلي، متميز عن المسرح الأوربي بأصوله الإغريقية، وقد أضنى نفسه بالبحث عن هذا الشكل طيلة سبع سنوات منذ انتهى من كتابة «اللحظة الحرجة»، وصمم بعدها ألا يعود إلى الكتابة المسرحية إلا إذا عثر على المسرح المصري، والمشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة (!!) كما يتخيلها. ورغم أنه يكاد يكون في حكم المتفق عليه أن المسرح العربي لم

(١) يوسف إدريس، مقدمة الفراير، ص ٤ .

استغلال هذه السمات كوسائل أدائية- كما فعل سابقوه- واستغلالها كمظاهر لجماعية الحالة المسرحية، حيث يفترض أن يشترك كل فرد من الحضور في خلق اللحظة الفنية واستكمالها، وهذه المشاركة هي روح كل الفنون الشرقية وليست روح المسرح فحسب، وهي السبب فيما نلاحظه من غلبة الطابع الشمولي على الغناء الشرقي القديم، إذ «كان يبدأ بغناء جماعي من الكل حتى يصل الموجودون إلى لحظة الحد الأدنى من الانسجام والنشوة، تلك التي يحس فيها الإنسان أنه قد أصبح على اتصال تام بغيره وبالجماعة والطبيعة والكون، حيثئذ وعند هذه اللحظة لا يصبح ضرورياً أن يغني المرء بنفسه كي يمضي قدماً في طريق متعته الفنية، ولكن لحظتها يستوي عنده أن يغني-أي يرسل- أو يسمع- أي يستقبل- هنا تسكت في العادة معظم الأصوات وينفرد بالأداء صوت واحد من المستحسن أن يكون أجملها جميعاً، بحيث يتتشي صاحبه؛ لأنه يغني لهم ويرسل، ويتتشي الآخرون؛ لأن متعتهم بالاستقبال قد أصبحت تعادل إن لم تتجاوز متعتهم بالإرسال»^(١).

إلى هذه الروح الفنية الجماعية تعود محاولة الكاتب تخصيص بعض الأدوار لعدد من الممثلين يجلسون في أماكن متفرقة من الصالة، ويقومون بنفس المهمة التي يقوم بها المتفرجون في مسرح الكاتب الإيطالي المشهور «لويجي بيرانديللو»، وهؤلاء المتفرجون يتدخلون بكلمات قليلة وتعليقات عابرة أول الأمر، ولكنهم سرعان ما يشتركون اشتراكاً مباشراً في الفعل المسرحي، وخاصة حين يخفق «فرفور» في العثور على مستوى معقول للعلاقة بينه وبين سيده، إذ ذاك يتقدم المتفرجون- الذين جمعهم المخرج فيما يشبه الكورس في المسرح اليوناني القديم- إلى خشبة المسرح واحداً تلو الآخر، وكل منهم يطرح فرضاً، أو يقترح رأياً أو

(١) السابق ص ٦.

الفرنسية أو الجاليات الأجنبية التي كان يحيي لياليها هواة وأنصاف محترفين من الأجانب، والاحتمال الثاني أن يكون هذا السامر مصري النشأة، وأن يكون ما بينه وبين الفولكلور الأجنبي من وجوه الشبه راجعاً إلى وحدة الطبائع البشرية وتماثل العقل والوجدان البشري، لا إلى مجرد الاتصال والنقل بين الشعوب.

ونستبعد من جانبنا الاحتمال الأول، فعلى الرغم من أن المسرح العربي الحديث مدين في نشأته وتطوره للاحتكاك المباشر بالثقافات الأوروبية منذ بدايات القرن التاسع عشر، إلا أن أثر المسارح الفرنسية وعروض الجاليات الأجنبية في التراث الشعبي كان هين القيمة، إذ كانت هذه العروض تقدم باللغة الفرنسية أو غيرها من اللغات الأوروبية، كما كانت مقصورة في ارتيادها على أبناء الجاليات الأجنبية وبعض الممتنعين إلى الصفوة الراقية من سكان البلاد، ومن ثم لا تصور أن مثل تلك العروض كانت قادرة على النفاذ إلى التجمعات الشعبية وحلقات اللهو والتسلية المحلية، بحيث تترك فيها هذه الخصائص البارزة التي ألحنا إليها باعتبارها عناصر «السامر الشعبي».

وقد أدرك جورج زيدان هذه الحقيقة حين ربط-أولاً- بين المؤثرات الأوروبية ونشأة المسرح العربي، ثم لاحظ- ثانياً- أن ما كانت تقدمه المسارح الفرنسية لا يمكن اعتباره تمثيلاً عربياً: «أما التمثيل- يكتب جورج زيدان- كما هو عند الإفرنج لهذا العهد، فقد جاءنا مع حملة بونايرت عند قدومه إلى مصر في جملة ما حمله كالطباعة والصحافة. كان بين رجال الحملة رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين، وقد مشا بعض الروايات الفرنسية بمصر لتسلية الضباط. واشتغل الجنرال مينو بتشيد مسرح للتمثيل سماه مسرح الجمهورية والفنون، لكن ذلك كله ذهب بذهابهم، وليس هو في كل حال تمثيلاً عربياً»^(١).

(١) جورج زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، طبعة دار الهلال، ج٢ ص ١٣٨، ١٣٩.

العلاقة إذن بين هذه المسارح الفرنسية وفن السامر الشعبي شبه مقطوعة، أما فرق التمثيل الطوافة مثل فرقتي أحمد المسيري وحمام العطار، وأما غيرها من حلقات اللهو والتسلية في الموالد والأفراح عبر القرى والأقاليم، فينبغي أن تربط بأصولها من التقاليد المحلية والمزاج الفولكلوري المصري، ينبغي أن تربط بتلك العروض البدائية التي كانت تقدمها الطائفة المعروفة «بأولاد رابية» في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فلعل هذه الطائفة أقدم ما نعرفه من فرق التمثيل الشعبي المصري، ولعلها- أيضاً- الدليل الحي على أن السامر الشعبي لم ينحدر إلينا من صلب المسرح الفرنسي والفرق الأجنبية. وقد وردت الإشارة الوحيدة إلى هذه الطائفة على قلم علي مبارك- وهو أحد شهود العصر- حين قارن في كتابه «علم الدين» بين المسرح الأوربي وعروض التمثيل المحلي، وألم إلماً سرياً بنشاط هذه الطائفة، وحدد سمات فنها «في تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخذون في تمثيلها وتصويرها وإبرازها في معرض المحسوس المشاهد، سواء كانت أموراً اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلة، أم كانت أموراً حقيقية حصلت في الواقع ونفس الأمر»^(١).

وإذا كنا قد عدنا «بالسامر» إلى أصوله من التراث الشعبي، فينبغي ألا نتعجل فنعتسف علاقة بين هذه الأصول من ناحية، والعناصر التي أقام عليها يوسف إدريس تجربته من ناحية أخرى، حتى وإن كان الكاتب نفسه حريصاً على مثل تلك العلاقة، إذ الحقيقة أن تلك الأصول التراثية لم تتطور بشكل منتظم حتى يمكن أن ينهض عليها مسرح مصري عصري، كما ظلت حلقات السامر حيصة المناسبات والمواسم والتجمعات الشعبية الخاصة، ولم تكن من المرونة والانتشار بحيث تجذب إلى مشاهدتها عامة المثقفين والمشتغلين بالأدب، كما أن موضوعاتها وعناصرها

(١) علي مبارك، علم الدين، الإسكندرية سنة ١٨٨٢م، ج٢، ص ٤٠٣.

الفتى مهراڻ بين مسرح التاريخ ومسرح القضية

تقترن منعطفات التحول في حياة الأمم بزيادة الاهتمام بالماضي، ولقد يتجلى هذا الاهتمام في نطاق الفكر أو المعرفة بوجه عام، كما قد ينعكس في الأعمال الأدبية والفنية، وهو على كل حال ينم عن طموح الجماعة في فترة تحولها إلى فهم الحاضر من خلال ما حدث في الماضي، وتقويم ما يقع اليوم قياساً على ما وقع بالأمس، واكتشاف القوانين العامة التي تحكم حركة الظاهرة الإنسانية.

والمسرحية التاريخية- في أدق مفاهيمها وأحدثها- لا تلتزم بطبيعتها بالتناول الأكاديمي للتاريخ، فليس من غايتها معالجة التاريخ معالجة منهجية، بل ليس من غايتها التاريخ في حد ذاته، ومن ثم فهي لا تتعقبه تعقباً زمنياً، ولا تنظر إليه في تفاصيله وجزئياته وهوامشه، بل هي تأخذ منه بقدر ما يلقي ضوءاً على الرؤية الفنية المطروحة، وكذلك بقدر ما يفسر الأحداث والشخصيات ويعين على فهمها.

وحتى هذا الذي تأخذه المسرحية الحديثة من التاريخ لا يقتصر في التشكيل الفني على معناه التاريخي، فالتاريخ هنا ليس تاريخاً وكفى، بل هو الحاضر من خلال الماضي، وهو الماضي مفسراً بمنطق الحاضر، ومن ثم تكتسب الأحداث والشخصيات في مثل هذا اللون الدرامي معاني رمزية لا يعجز المتلقي عن ربطها بالواقع ومعطياته. ويغدو البطل التاريخي نموذجاً يمكن في ظله أن نجيب عن هذا التساؤل الفلسفي البالغ الأثر: كيف ينبغي أن يكون - أو لا يكون- بطل زماننا؟ لقد وقع «جاليليو» - بطل مسرحية بريخت المشهورة- في مغبة التكرار لكشفه العظيم أمام نذر التعذيب المتوقع، فهل ترى بريخت كان يقصد إلى مجرد الطرافة في تصوير هذه الشخصية؟ أم أنه كان يقصد إلى جعل بطله مقياساً لبطل العصر،

جديدة لبضائعهم، والأمراء يريدون التخلص من السلطان الذي كان ييدي تعاطفاً مع جماعة «الفتيان»، ويحاول أقطاب الجماعة الوصول إلى السلطان بغية إثنائه عن عزمه، حتى يتفرغ لمقاومة التار المحتشدين على حدود البلاد، ولكنهم يخفقون في مساعدتهم، فقد وقع السلطان في شرك التجار والأمراء الذين زيفوا عليه الأمر، وزينوا له التوجه بجيشه إلى بلاد غربية، لا لهدف إلا لكي «يصبح مثل الفاتحين الأقدمين» على حد تعبير المسرحية .

وينفرد بالأمر نائب السلطان الأمير الذي لا ينسى تحدي «مهران» وجماعته له، وسطوتهم العديدة على ممتلكاته وقصوره، وفي محاولة للإيقاع بهم يدبر هجومًا بأتباعه وجنده على القرية التي يلوذ بها الفتیان، ولكن هؤلاء يحتاطون للأمر مسبقاً، وبدلاً من أن يقعوا في شركه، يقع هو ورجاله رهين حصار الفتیان، ويلجأ إلى الحيلة فيظهر عفوه عن مهران وجماعته، بل يمضي في الخدعة إلى مداها فيعرض على مهران قيادة جيشه، ويجد هذا الأخير في عرض الأمير فرصة سانحة للإمساك بزمام الأمر، وتوجيه السلطة إلى ما يوفر العدالة ويضمن مصالح الرعية .

الخدعة هنا قديمة جديدة، غايتها إغواء مهران بزخرف السلطة، وتشويه صورته في قلوب أتباعه ومريديه، وامتصاص ثوريتته بمظاهر الحياة والنفوذ، وإذا كانت الحيلة لم تنجح بالنسبة لمهران ذاته، فقد جازت على كثير من «الفتيان»، الذين ظنوا أن قائدهم قد باعهم بذهب الأمير، وزاد الأمر صعوبة وحرَجاً عودة جيش السلطان من السند فلولاً وشراذم، بعد مقتل السلطان ذاته نتيجة خيانة الأمراء، واستيلاء التار على سواحل البلاد في غياب قوة وطنية رادعة، وهكذا يبدو الظلام وقد خيم ثِقْلاً على النفوس، ويودع «فتى الفتیان» شمس الحياة بطعنة لثيمة يتلقاها في ظهره من جند السلطان الجديد، ورغم هذا كله لا ينطفئ الأمل، وفوق جثمانه الهامد يسدل ستار النهاية، على حين يلجأ أتباعه بنبرة الإصرار والمستقبل:

وستنتقل

سنخوض معركة المصير، بلا دروع ولا خوذة.

ضد اللصوص الدارعين.

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع.

نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين.

لم ينعكس وهج على جبهاتنا.

وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل.

وستنتقل»^(١).

ومن شأن المسرحية التاريخية أن تتكى كثيراً على المجازات والاستعارات الرمزية، غير أن «الفتى مهران» - كما أشرنا سابقاً - ليست مسرحية تاريخية وحسب، إنها إحدى ظواهر مسرح القضية، ومن ثم فإنها تتخلى عن وحدة الفعل المسرحي بمعناه التقليدي لتتوقف هنا أو هناك كي تشير إلى فكرة أو تضيء قضية، فالوحدة هنا هي وحدة النبض الفكري العام الذي يحكم المسرحية، على غرار ما نراه مثلاً في مسرحيات الكاتب السوفيتي مكسيم جوركي أو الكاتب الألماني برتولت بريخت. ومن نماذج هذه اللوحات الفكرية تلك الرسالة التي يبعث بها قائد الفتيان - على لسان أحد أتباعه - إلى السلطان، على حين كان هذا الأخير يتأهب للتوجه بجندة لفتح بلاد السند، فهي رسالة تعكس رأي الفتى مهران وجماعته فيما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين السلطان والرعية، وهي شكوى تصرخ من ظلم أمراء الممالك الذين عربدوها في البلاد باسم السلطان، فنزعوا حبه من قلوب الناس وأحلوا محله الخوف والبغضاء:

(١) المسرحية ص ٢٣٩.

إن هذا الخوف منك، هو لن يهدم غيرك.

فاعترض صارخ من يهيك.

لهو خير ألف مرة، من رضا كاظم غيظ يرهبك.



قل له: إن عمالك باسمك .

حطّموا كل الذي تؤمن به، الذي كافحت طول العمر له.

نزعوا حبك من كل مكان كنت فيه أملا.

ولهذا لم يعد في كل قلب غير حلم بالخلاص.

منك أنت، إنهم قد بذروا اليأس العظيم.

ولهذا اختلط الظل مع النور، فما يعرف الحق من الباطل بعد.

ولهذا.. فعليك الآن ألا تردد.

في اجتناب الشر من حولك مهما كلفك.

إننا ننذر إنذار الصديق.

أنه لو ظلت الحال على هذا لشاع اليأس ، واليأس مضر

وإذا ما كان للراعى كما للذئب أظفار وناب.

فلقد يستسلم الشعب لأنياب العدو.

دون أن يدرك فرقاً واضحاً بين أنياب أعاديهِ وظفر الأصدقاء»^(١).

(١) المصدر ذاته، ص ٢٤، ٢٣.

طه : يا صديقي أنت لا تقوى على الحرب، أقم أنت هنا ريشما تشفى تمامًا.
 مهران : (مقاطعاً في نشوة) : ليس من شيء يثير العافية.
 في عروقي مثل دقات الطبول، والتفكير.
 وصهيل الخيل والنقع يثور، والأعاصير تدمدم.
 وارتفاع العلم الخفاق، والأبواق تعزف، وصياح الناس:
 يامهران أقدم
 يافتي الفتیان مهران الجسور^(١) .

على أن هذه الناحية لا تمثل سوى جانب واحد من جوانب الصراع الرئيسي في المسرحية، ذلك الصراع الذي يدور بين الحق والقوة الغاشمة، بين شهوة القتل ورغبة الحياة، وهو صراع يكاد يسلك الفعل المسرحي منذ البداية حتى النهاية، ففي البداية يغمر نفس «مهران» فيض من التسامح المثالي المجرد، والإيمان المطلق بالإنسان حتى ولو كان عدوه، والعزوف عن استخدام القوة حتى ولو كانت ضرورة، وفي النهاية ينكشف ما في هذا المنطق من قصور، ويبدو واضحاً أن إقامة تناقض حاد بين الحق والقوة إنما هو ضرب من المقاومة السلبية والتمرد الواهن، فالحق خافت الصوت ما لم تدرعه قوة، والقوة غاشمة إذا تجافت عن منطق الحق والحقيقة، بيد أن هذا الاكتشاف لا يتم إلا بعد فوات الأوان، حين لا يبقى لمهران على فراش الموت سوى الحسرة والتمني:

«ليتنا كنا حمينا الفأس ياطه كما كنا نود، بمزيد من سيوف ودروع وزرد».



والمسرحية بتكوينها الفني أقرب إلى طبيعة المسرح الملحمي من ناحية، وإلى المأساوي الإغريقية من ناحية أخرى. وتتجلى هذه الخاصية الملحمية في البناء

(١) المسرحية ص ٢١٢ .

الأمير: إن تكن ترفض ما أعرضه، فلتنصرف.. انصرف

مهران: أنصرف؟ بعد أن شوهتني، أنصرف؟

هكذا، مثل شحاذ فقير

عندما يطرد من باب الأمير؟^(١)

تلك نبرة بطل مأساوي مكسور، مخطئ دون قصد، مدو في سقوطه بقدر ما كان مدوياً في ارتفاعه .

ويقودنا الحديث عن الحقيقي والأسطوري في شخصية البطل إلى سمة عامة نلاحظها في المسرحية، وهي اختلاط التاريخ فيها بالمؤثرات الشعبية، فمن المعلوم أن التاريخ حين يتغلغل في وجدان الجماعة ويتسرب في جذور الوعي العام يصبح أقرب إلى التراث الشعبي بغض النظر عن أصوله من الناحية العلمية المحضة^(٢). ولعل أوضح دليل على بروز الطابع الشعبي وسريان الروح المصرية خلال المسرحية، هو براعة المؤلف في استخدام عنصر السخرية اللاذعة في نقد بعض مظاهر الفساد الاجتماعي، فالسخرية هنا ليست وسيلة فنية فحسب، ولكنها تعكس قسمة من قسمة الشعب المصري وأساساً عريقاً من أسس شخصيته التاريخية ومزاجه النفسي الموروث. إليك - مثلاً - هذا المشهد يدور الحوار فيه بين الأمير وقاضيه الشيخ بجير، وفيه نرى الأول يحاول إقناع الثاني بإصدار فتوى يستحل بها دم «مهران». ونرى كذلك كيف استغل المؤلف هذا المشهد للتنديد الساخر بطائفة من أدعياء الورع، يرتزقون بالزلفى إلى السلطان ويهدرون كرامة العلم خوفاً أو طمعاً:

بجير: ضميري أخلص خدامك، فأنا رجل رباه الزمن .

(١) المسرحية من ١٩٣، ١٩٤ .

(٢) كتاب فولكشتاين السالف الذكر، ص ١٤٧ .

أكثر مما كان فيها من المسرح، وأن قيمتها كـشعر غنائي ربما كانت أبقي من قيمتها كمسرحيات كاملة النضج من الناحية الدرامية.

ومن هنا كان حجم هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات الشرقاوي، فهي لا تتخلّى عن العنصر الدرامي من أجل العنصر الشعري، وهي قد ضحت حين كتبت في إطار شعر التفعيلة بما عسى أن يمنحه القلب العمودي من ميزات موسيقية خارجية، حذر أن يؤدي هذا القلب بصلابته إلى فقدان الحوار ما ينبغي أن يتسم به من مرونة وطاقّة على التعبير عن درامية الصراع. إليك - على سبيل التمثيل - هذه اللوحة الثانية من المنظر الخامس، وسوف نلاحظ فيها ظاهرتين في آن معاً: صراعاً درامياً يعصف بنفس البطل بين عاطفة الحرص على البيت والولد وحب الحياة من أجلهما، وواجب النضال من أجل تراب الوطن الغالي والتضحية بالحياة فداء له، ثم حواراً يتفاوت طولاً وقصرًا وسرعة وإبطاء بتغير ديناميكية الصراع ودرجة عنفه:

مي: (زوجة مهران) اترك مكانك هاهنا وارجع لبيتك.

مهران: يامي .. يألم البنين .. أنا ذا أسير إلى الجبل.

لاخوض معركة المصير، ولننجد البلد الذي دهست محارم أرضه خيل الأمير.

فإذا سلمت من القتال.

سيجد في طلبي وما من مخبأ إلا هنا

مي: ارجع لبيتك والصغار ومي، ارجع إلى أم البنين.

مهران: فلتفهمي يامي هذا مخبأ لا يعرفونه .. ولا هم يتوقعونه.

مي: عد للصغار.

مهران: لا ترجعي أبداً إلى بيت الجبل. عودي بأطفالي الصغار لدار طه.

مي: عد للصغار فإنهم قد يسمعون بما يُشاع.

وهكذا يتجاوز المشهد الحوارى مستوى التوزيع الكلامى الجامد، إلى مستوى يمتزج فيه الحوار بالصراع الدرامى امتزاجاً عضوياً حياً .

ولقد يكون مفيداً ونحن نختم حديثنا عن هذه المسرحية أن نشير إلى ذلك التوافق بين استقاء مادتها من التاريخ وصياغتها في إطار شعري، ولعل هذا يذكرنا كذلك بأن معظم المسرحيات التاريخية التي كتبها أمير الشعراء أحمد شوقي قد كتبت شعراً، والسبب في الحاليتين واحد، وهو وجود لحظات في مسار التاريخ حافلة بالشعر وبالدراما معاً، بالإضافة إلى أن في التاريخ- حين يتحول إلى مذكور شعبي في وجدان الجماعة- جانباً من الأسطورة، وأن الشعر بطبيعته وحسب نشأته الأولى وليد الأساطير، حين كانت المعاني المجردة ما تزال تتجلى في أشكال حسية، وحين كانت اللغة ما تزال غنية بدلالاتها التصويرية الفطرية، ومن هنا تلك القرابة الحميمة بين التاريخ والأسطورة من ناحية، والشعر من ناحية أخرى، ومن هنا أيضاً ذلك الغرام عن اكتسبون المسرحية التاريخية بصياغتها شعراً. ومع ذلك فثمة محذور ينبغي التنبيه إليه، وهو أن الشعر الجيد لا يبرر مسرحية ضعيفة من الناحية الفنية، «فالشعر- كما يقول ت.س. اليوت- لا بد وأن يبرر وجوده درامياً، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صينغ في شكل درامي»^(١) . وأغلب الظن أن مسرحية «الفتى مهراڻ» قد حاولت تحقيق هذه الغاية، وأن هذه المحاولة قد أصابت قدرًا كبيراً من التوفيق.



(١) ت. س. اليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص ٨٩ .

اللغتين لم تفض إلى نتيجة مقبولة، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، والفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل زمان ومكان.

من ثم نشأت في خاطر الحكيم فكرة هذه اللغة الثالثة، التي لا تجافي قواعد الفصحى. والتي يمكن - في الوقت نفسه- أن ينطقها الأشخاص دون منافاة لطبائعهم أو جو حياتهم، وكذلك دون جور على ما ينبغي أن يتوفر في النص المسرحي من حتمية وإقناع، بيد أن هذه اللغة - مع تعذر التسليم بانطباقها تمامًا على قواعد الفصحى- لم تجد متابعة من جمهرة كتاب المسرح، بل إن الحكيم نفسه لم يعد إليها في أعماله التي تلت مسرحية «الصفقة»، ومن ثم ينبغي القول بأنها لم تقدم حلًا نهائيًا في هذا المقام.

ولقد أردنا بهذا العرض لوجهات نظر الكتاب وتجاربهم في لغة الحوار المسرحي أن نبين صعوبة القضية وتعدد المواقف إزاءها، ولسنا هنا بصدد التماس تجربة جديدة، أو المفاضلة بين الاجتهادات المطروحة فعلاً، بل لسنا حتى في مقام اقتراح رأي مستحدث يسهم في تعقيد القضية أكثر مما هي معقدة بطبيعتها، وفقط نود التنبيه إلى الحقائق الآتية:

أولاً: أن بعض من تناولوا المشكلة تناولوها من زاوية فنية مجردة، مع أن للقضية وجهاً آخر قومياً وسياسياً، إذ تعتبر الوحدة اللغوية عنصراً جوهرياً في الوحدة الشاملة التي تطمح إليها شعوب الأمة العربية، ولو ترك كل شعب من هذه الشعوب ليكتب أدبه بلهجته المحلية، فلقد يساعد ذلك على تعميق الفوارق

تأصيل نظرية المسرح العربي نموذج من محمد تيمور

عبر محمد تيمور أفق المسرح العربي كالشهاب الخاطف، لم يتلبث به العمر أكثر من ثلاثين عاماً (١٨٩٢-١٩٢١م)، قضى شطرها الأخير بخاصة راهباً في محراب هذا الفن النليل، يكتب من أجله العديد من النصوص المسرحية التي كانت لحينها طفرة من حيث المستوى الإبداعي، ويحاول في الوقت ذاته تأصيل نظرية النقد المسرحي في صورتها العربية، حين كان جل ما يكتب عن هذه النظرية من قبله هوامش تبعث على أقلام المتأدين، أو فلتات تتناثر في مقدمات النصوص تارة، وتارة أخرى في مستهل العروض المسرحية .

ورغم أثر محمد تيمور في صياغة النص المسرحي على نحو تجاور به جهود من سبقوه، حيث انحصرت تجاربهم في نطاق النقل عن المسرح الأوربي بالترجمة أو الاقتباس أو التعريب، أما مسرحياتهم المؤلفة- على قلتها- فكانت تجنح إلى تصوير التاريخ متأثرة في ذلك بما درج عليه أرباب المسرح الكلاسيكي من غرام بالموضوعات ذات الطابع التاريخي، ورغم أنه - كذلك- حين حاول ترسيخ جنس الدراما الاجتماعية لم يقنع بمحاكاة تلك الأطر الرخوة التي استبدلت بالحبكة الدرامية أشتاتاً من المفاجآت الملفقة والفكاهات اللفظية والمشاهد الغنائية، بل حاول عبر ثلاثة من أجود أعماله (العصفور في القفص، عبد الستار أفندي، الهاوية) أن يجعل من منطق الضرورة الدرامية محوراً للبناء المسرحي، يغير بمقتضاه ويبدل ويضيف ويحذف، حتى يستوي البناء خلقاً فنياً مكتملاً، لا حشو فيه ولا مبالغة ولا فضول- نقول: إنه بالرغم من هذا جميعه، أو - بالأحرى- بالإضافة إلى هذا جميعه، يظل في الطليعة من أرسوا الدعائم الأولى لنظرية المسرح العربي .

مصادفة أن يكون جل نتاج هذه المدرسة في نطاق الإبداع القصصي؛ لأن تيمورا نفسه كان رائداً للقصة القصيرة مثلما كان عالماً من أعلام الريادة المسرحية، وهكذا جاءت نظراته في نطاق المعرفة المسرحية منسجمة مع ارتباطه بالمدرسة الحديثة من جانب، ومع التعدد في مجالات نشاطه الأدبي من جانب آخر.

هي نظرية «توفيقية» في موضوعاتها من حيث عمومية الأجناس الأدبية التي تنطبق عليها؛ لأن الصبغة المحلية إن لزمّت في العمل المسرحي فليست أقل لزوماً إذا كنا في نطاق الأقصوصة أو الرواية، ثم هي توفيقية- كذلك- من حيث إنها حاولت المواءمة بين مؤثرات الثقافة الأوربية وملابسات البيئة، وهذه المواءمة بدورها تعبير عن نوع من المصالحة أوسع وأشمل، مصالحة بين الحضارة العربية والحضارة الغربية، وبين التراث والمعاصرة. وقد اقتضت هذه المصالحة من تيمور وجيله جهداً وعناءً شديدين على المستويين النظري والإبداعي، وقرأ- إن شئت- رواية «أديب» لطف حسين، وتخيل موقف المثقف العربي الذي يلقي نفسه في لُجّ الحضارة الغربية، فلا يستطيع العودة، بل يهلك في تيار المغامرة، وقارنه بموقف كاتب الرواية نفسه، وهو موقف «تستشعره من ثنايا الرواية دون أن يصرح به، موقف المغامر الحريص الذي لا يتلعه التيار، بل يعود إلى وطنه محملاً بالفنائس كسلفه السندباد»⁽¹⁾.

فإذا لم يكن هذا النموذج كافياً لإقناعك بعمق ذلك الصراع الذي استشره هذا الجليل وهو يحاول التوفيق بين دينك الطرفين المتباعدين، فما عليك إلا أن ترجع إلى «قنديل أم هاشم» ليحى حقى، لترى كيف يتأرجح الطبيب المنكود، خريج جامعات إنجلترا، بين الرؤيا العقلية العلمانية والانجذاب الصوفي. بل ما لنا نذهب بعيداً وقد جسد محمد تيمور نفسه طرفاً من ذلك الصراع العنيف في بطل مسرحيته «الهاوية»^(٢)، حين يجعل قسور الحضارة الأوروبية- وليس جوهرها- مسئولة عن

(١) د. شكري عياد، الرؤيا المقيّدة، القاهرة سنة ١٩٧٨م، ص ١٠٩.

(٢) انظر تحليلاً لهذه المسرحية في كتابي: المسرح المصري المعاصر، القاهرة سنة ١٩٧٨م، ص ٢٤-٢٧.

كل السبل والطرق والاماليب، فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد فنتا في قالب واحد، في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات^(١).

ويقطع المستشرق الأوروبي أغناطيوس كراتشكوفسكي بأن طريق الحكيم الصعب هو الذي أفضى به إلى ذلك المزيج العجيب من «الرمزية والانطباعية» عبر عمليْن لم تكد تفصل بينهما- من حيث الإصدار- سوى أشهر ذوات عدد: أهل الكهف ١٩٣٣م، وشهزاد ١٩٣٤م^(٢). وربما أمكن تفسير هذا المزج بمقولة «التزام» المشار إليها؛ لأنها تنهض أساساً على فكرة هذا الاصطفاء أو التوفيق أو التأثير الحر بأمشاج من التيارات الأدبية المختلفة، بيد أننا إذا استطعنا فهم تلك «الانطباعية» والامتداد بجذورها إلى أعمال «سترنديج» أو «بيرانديلو»، فربما لن نستطيع - وبنفس اليسر- أن نصنع ذات الصنيع مع الأصول الرمزية التي التفت بها هذه الجذور أو تفاعلت معها، لسبب بسيط، وهو أن جرعة الرمز فيها كانت هي الغالبة، ثم لأن الانطباعية وما جرى مجراها من نزعات «المودرنيزم» الأوروبي كانت في الفترة التي ظهرت فيها بواكير أعمال الحكيم الذهنية قد خرجت للتو من تحت عباءة الرمزية، فمن السهل حيثئذ الارتداد بالأمشاج الانطباعية القليلة إلى أصولها من الرمزية، وليس من السهل تعليل هذه الأصول الرمزية ذاتها دون كثير من الأناة والجهد، وغير قليل من المراوغة وحسن التأمي. في قصيدة «وشم الأفعى Ebauche d'un Serpent» لأشد ورثة الرمزية Post-Symbolists لمعناً وبريقاً، وهو الشاعر الكاتب «بول فاليري»، لا نرى الجسد- فيما صور- مجرد مرادف تلقائي للغريزة، بل نرى انتصار الأفعى على «إيفا» رمزاً لانتصار المعرفة على الجهل، وتغلب الطموح إلى الحقيقة على الخوف^(٣)، وكان الغريزة والمعرفة ليستا في

(١) توفيق الحكيم: مقدمة «يا طالع الشجرة»، مكتبة الآداب سنة ١٩٦٢م، ص ١٩، ٢٠.

(٢) أغناطيوس كراتشكوفسكي، الأعمال المختارة (بالروسية)، ج٣ سنة ١٩٥٦م، ص ٩٨، ٩٩. وفي مقدمة «الملك أدريب» يرجع الحكيم بالتاريخ الفعلي لكتابة «أهل الكهف» إلى سنة ١٩٢٨م.

C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism*, London, 1959 . P. 44-45 . (३)

كاملة للعلاقة بين قطبي المعادلة الكبرى: الأفعى - إيفا، مع فارق أن الأفعى تترادف لدى الحكيم مع الشيطان: شهريار يقول لشهرزاد كمن يخاطب نفسه: «أي شيطان أتى بي هنا الآن»^(١)، وقد يلمح الكاتب ما في الأفعى من التلون ونعومة الملمس وملاسه الإهاب والسعي في الظلام والتدسس إلى الطوايا فيتخذ من الشعبان رمزاً للعبد الذي ينطلق إلى شهر زاد كلما أجته الليل: «إن أردت الحياة يا حبيبي - تقول شهرزاد للعبد - فاسع في الظلام كالشعبان، واحذر أن يدركك الصباح فتقتل»^(٢)، ثم لا يجد العبد نفسه مناصاً من إقرار شهرزاد على ما قالت: «للعبد أن يقتل كما يقتل شعبان وجد في حنايا جسد»^(٣).

والآن، لنعد تشكيل درج المترادفات الرمزية على النحو التالي:

الشيطان	=	الأفعى (الشعبان لدى الحكيم)
↓		↓
هواء	=	إيفا
↓		↓
المرأة بعامة، وشهر زاد لدى الحكيم بخاصة.	=	
↓		↓
العبد - الجسد - الخطيئة	=	وشم الأفعى

فالعمود الرأسي الأول يمثل الصورة الغريبة لرموز الغواية، على حين يمثل العمود الرأسي الثاني رموز الغواية في صورتها الشرقية بعامة، ولدى الحكيم بصفة خاصة، ومن الممكن أن تبين خاصية الترادف في هذه الرموز سواء أقرأناها رأسيًا لتكتشف أن الأفعى هي إيفا، وهي الوشم أو الأثر الناتج عن الغواية، ثم لتكتشف أن الشيطان وحواء وشهرزاد والعبد ليست على اختلافها إلا جوانب لكيان واحد هو الجسد بشتى تصوراتها، أم قرأناها أفقيًا لتجد أن الأفعى والشيطان وجهان لوجود

(١) السابق، ص ٦٥.

(٢) نفسه، ص ١١٨.

(٣) نفسه، ص ١١٩.

بالتالي أية وشائج قد تصل ما بينه وبين حركة الحياة التي كانت تموج من حوله آنذاك؟

يمكن أن نختار الطريق الأسهل فنقول مع الناقد التركي الأصل إسماعيل أدهم: «إن توفيق الحكيم لم يخلص من فردية باعدت بينه وبين المجتمع، وجعلته ينظر إليه نظرات شخص يشارك الشعب آلامه، ولكن من بين غدق السحاب، ثم كانت النزعة الغيبية عنده فاندفع يطلب للشعب حياة روحية تعلو عن معترك الحياة المادية...»^(١). ويمكن أن تتحرى الدقة - ولا تخلو الدقة أحياناً من غرابة- فنزعم أن الدلالة الرمزية، وهي الدلالة التي تشغل المستوى الثاني بعد الدلالة الأولى المباشرة، لا تلبث أن تشف عن دلالة فكرية عميقة تحتل بدورها- حسب تعدد طبقات المعنى- المستوى الثالث من مستويات الدلالة، وفي ضوء هذه الدلالة الفكرية العميقة قد نبصر في شهریار ومصييره الذي انتهى إليه «مصير كل شعب ينسى ذاتيته ويفقد أصالته»^(٢)، وبالمثل يمكن أن نرى في انسحاب «أهل الكهف» إلى كهفهم ضرباً من الاندياح مع منطق الأشياء، ونوعاً من العلاقة الحوارية الحميمة بين الإنسان ومناخه البشري زماناً ومكاناً، بما يعني في النهاية أن انسلاخ الإنسان عن هذا المكان بكل علاقاته البشرية والتاريخية هو ضرب من الانتحار الإرادي، ولهذا التصور - بدوره - قدر من الملامسة مع ظاهرة «التغريب» التي شاعت لدينا في مطالع القرن الماضي وارتبطت بهيمنة الخيار الأوربي ثقافة وعادات وتقاليد، وكان العمل المسرحي يدين هذه الظاهرة من بعيد حين يبرز عقم فكرة «الانسلاخ» ولا جدواها وانتهاءها- من ثمة - بالانسحاب.

هل يعني ذلك صلة - أكثر من مطلق التجريد- بين «شهرزاد» و«أهل الكهف»؟ لاشك في وجود هذه الصلة، فبالإضافة إلى تلك الدلالة البعيدة التي

(١) إسماعيل أدهم: توفيق الحكيم، ص ١٨٢.

(٢) Arabic Philology, Collected Essays, Moscow, 1968, p. 192.

أما أبرز مستويات المخالفة بين البنية الدرامية في «شهرزاد» ونظيرتها في «أهل الكهف» فيمكن في المجال الرمزي لكل منهما، وقد كان هذا المجال في «شهرزاد» - كما أوضحنا - هو مجال الشخصية، حيث حملت شخصية شهرزاد عبء الإيحاء رمزياً بالقلب أو المعرفة، كما حملت شخصية شهریار عبء الإيحاء بالروح أو البحث عن الحقيقة، وأومات شخصية العبد إلى سلطان الجسد... إلخ، أما «أهل الكهف» فليس فيها هذا الترادف بين الرمز - الشخصية والرموز - المعنى، والشخصيات فيها لا تنوء تحت كثافة إيحائية باهظة، وبعضها لا يعني سوى ذاته، وبعضها الآخر يمكن تفسيره بتجريده إلى أوضح سماته، كأن نقول: إن أبرز سمات الراعي هي الإيمان، وأبرز سمات «مشلينا» هي الحب الراسخ في غير ما تعقيد، وأبرز سمات «مرنوش» غرامه ببيته وزوجه وأولاده إلى حد التضحية بالحياة والانسحاب إلى الكهف حين لا يجد أيًا من هؤلاء، وإنما يتمثل المجال الرمزي «لأهل الكهف» في البناء الدرامي ككل، فمثلما يمكن أن يكون الرمز في الشخصية أو الحادثة يمكن أن يكون كذلك في طريقة البناء الدرامي ككل - Dramatic Man-ner^(١)، وطريقة البناء الدرامي في هذه المسرحية، ونسق الأحداث، وعلاقات الشخصيات، كل ذلك يوحى رمزياً بما يريد العمل أن يقوله من أن الزمن إذا فات فلا يمكن إعادته: «لقد فات زماننا- هكذا يهتف مشلينا- ونحن الآن ملك التاريخ، ولقد أردنا العودة إلى الزمن، ولكن التاريخ يتقدم»^(٢)، وكيف يمكن إعادة الزمن وما هو إلا وشائج العلاقة بين الإنسان وذويه، وبين الإنسان ومحيطه، وجميعها ما لا يرجع، وليس من شأنه أن يرجع إذا مضى: «إن مجرد الحياة لا قيمة لها- يقول مرنوش- إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض، وعن كل صلة وعن كل سبب لهي أقل من العدم، بل ليس هناك قط عدم، ما العدم إلا حياة مطلقة»^(٣).

(١) Frye, N, Anatomy of Criticism, p. 591.

(٢) توفيق الحكيم: أهل الكهف، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٣٣م، ص ١٣٣.

(٣) السابق، ص ٩٦، ٩٥.

إن هذا بالضبط هو ما عنيناه حين قلنا: إن مجال الرمز في هذه المسرحية هو البناء الدرامي ككل، أما الشخصيات - كل على حدة- فلا تقتحم صراعاً مع الآخرين، كذلك الصراع الذي تقتحمه الشخصيات في شهرزاد، وربما كان مرد ذلك إلى أن فیلق الشخصیات في «أهل الكهف» يخوض بجملته صراعه الفذ، صراعه الأكبر، ضد خصم واحد كذلك، هو الزمن، ملقياً في النهاية بسلاحه فيما يشبه الامتسلاص: «لا فائدة من نزول الزمن...»^(١١)، فالبأس - إذن- ليس بين هذه الشخصيات بعضها وبعض، وإنما البأس- كل البأس- بينها وبين ذلك الخصم المشترك الذي أرادت مصر محاربتة بالشباب، فلم يكن فيها تمثل واحد يصور الهرم أو الشيخوخة، «ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال... ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء، وكلما كتب عليها أن تموت...»^(١٢).

يقيني أن من يقرأ هذه الجذاذة الأخيرة سوف يتلقف الرسالة التي أودعها الكاتب خلالها، والتي قد تدعونا إلى مراجعة ما يرمي به الحكيم عادة- وبخاصة في- أهل الكهف- من سلبية إزاء الزمن، وعجز عن تجديد العلاقة الاجتماعية بما يتلاءم ومقتضيات التغير، وقد تصاعدت نبرة هذه الإدانة بالسلبية حتى أضحت لدى صاحبي « في الثقافة المصرية » اتهامًا صريحًا « بالانهازية » كما غدت لدى صاحب « دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي » وصمًا « بالذهنية التجريدية المنفصلة عن الزمان والعصر »^(٣).

واقع معطيات النص المشار إليه يوحى بخلاف ذلك؛ لأنه يذكر أن «الزمن قتل مصر وهي شابة»، ولن يكون القتل في هذه الحالة سوى «قتل معنوي»؛ لأن

(۱) نفسه ، ص ۱۵۰ .

(۲) نفسه، ص ۱۵۰.

(٣) صاحباً كتاب «في الثقافة المصرية»، محمود العالم، وعبد العظيم أنيس، ودراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» من تأليف الناقد اللبناني المعروف حسين نمرة، انظر: ص ٣٣-٣٤.

جميع الآثار والتماثيل التي تركها المصريون القدماء مازال فتية باقية . ثم إنه يردف ذلك بأن الزمن «لن يزال يتزل بها الموت كلما شاء...» ، ويعني ذلك صراحة تعدد مرات الموت بتعدد بواعثه . . فهل يحتاج الأمر إلى مزيد من الإيضاح لكي نربط بين هذا الموت المعنوي المتعدد المتجدد ، وما كان يحق بالوطن آنذاك من ويلات وكوارث تعددت أسبابها واتفقت نتائجها!!

- 4 -

عبرت «أهل الكهف» عن جدلية العلاقة بين الإنسان والزمن في إطار تراثي، ولكنها لم تستنفد كل أكتراث الحكيم بهذه العلاقة وخطورتها، ومن ثم نراه يعود إليها ثانية في مسرحية «لو عرف الشباب»، حيث تبدو المفارقة جلية بين فتوة الجسم بعد رجوع الشباب إليه، وشيخوخة الروح وبرودة العقل وشحوب العواطف على الرغم من ذلك الشباب الظاهري، مما يوحي بأنه لا جدوى من تحدي الزمن ومغالبة الأيام، بل الجدوى - كل الجدوى - في الخضوع لمنطقهما والتزول على حكمهما، كما يعود إلى نفس الفكرة مرة ثالثة في «رحلة إلى الغد»، حيث يحاول أن يرسم صورة لهذا الغد بعد ثلاثة قرون، من خلال تعقبه لشخصيتي مهندس وطبيب يحكم عليهما بالإعدام فيؤثران عليه السفر في صاروخ إلى أحد الكواكب المجهولة، وحين يعودان إلى الأرض من رحلتها يكشفا أن غيابهما ذلك الذي بدا وكأنه استمر أياماً محدودة، قد استغرق قرونًا ثلاثة، بكل ما أفرزته تلك الحقبة الزمنية الطويلة من آيات التقدم ومعجزات التطور العلمي. ولأن شخصية الطبيب - على الأقل في المسرحية - شخصية عاطفية، ولأن مثل هذه الشخصية لا بد أن تتناقض، بل وأن تصطدم، بآلية الحياة وجفافها، فإنها لا تلبث أن تنهار تحت وطأة هذا التناقض، فيزج بالطبيب في السجن من جديد، إيدانًا بفصام لا ينتهي بين الإنسان والتطور، وبين العاطفة والعلم، وبين الحاضر والمستقبل، وإحساء - في ذات الوقت - برؤية مثالية تحاذر في الإيمان بالتغيير بدعوى أنه يطغى على الأصالة،

عظمته لا تتبع من احتقاره لكل ما سواه ومن سواه من الموجودات، ولكنها تتبع- كما يقول ألكسندر بابا ديبولو- «من حوار البطولي مع قدره غير المنظور»^(١).

ولكن الإيمان بقيمة الإنسان لا يعني بالضرورة أنه خير محض، بل على العكس من ذلك، لأن نسبة الشر فيه هي جزء من هذه القيمة، بل ربما لا يكون إنساناً منذ البدء إلا لاحتوائه على هذه النسبة، «فأنا - يقول الحكيم- أتحرك دائماً في عالمين، وأقيم تفكيري على عمودين، ولا أرى الإنسان وحده في هذا الكون! إني أومن ببشرية الإنسان، وأرى عظمته في أنه بشر، بشر له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه، ولكنه بشر!»^(٢). هكذا تنقل المعادلة التي أقامها الفكر اليوناني القديم بين أقنومي الشر والخير، أو بين الآلهة والإنسان، إلى ما يقرب من نفس المعادلة، ولكن في إطار جديد، إطار النفس الإنسانية ذاتها، فالشر إنساني كما أن الخير إنساني، والإنسان الذي يأتي بالحسنة هو نفسه الذي يجترم السيئة، وعليه في الحاليتين أن يتحمل مسؤولية فعله، ولا ريب أن هذا التصور الذي عامل به الحكيم رموز هذه المعادلة هو تصور إسلامي محض، وذلك هو الجديد الذي أضفاه الكاتب على صورة «أوديب» العصرية، فهو «أوديب» وقد تمثلته عدسة الفنان داخل حالة من تقاليد تراثه وفيض من معطيات ثقافته.

إن الشر في الأسطورة اليونانية يتنزل على أوديب من أعلى، ويفرض عليه من قبل آلهته فرضاً، حتى ليتحول صراعه مع هذا الشر إلى صراع مع الآلهة في نهاية الأمر. ولكن الشر - طبقاً لمنظور الحكيم - كامن في نفوس البشر، في الذات الأدمية من الداخل، وفي صدور أعداء هذه الذات من الخارج: فالصوت الذي أوحى إلى «لايوس» قديماً قتل ابنة في المهدي ليس من وحي السماء، وإنما هو في

(١) مقدمة المستشرق اليوناني ألكسندر بابا ديبولو للطبعة الفرنسية من «الصفقة». انظر: حياة وإبداع الحكيم،

مرجع سابق، ص ١٢٤.

(٢) مقدمة «الملك أوديب»، ص ٥١.

وليس هذا فقط هو ما يربط بين فلسفة الحكيم وفلسفة الرمزيين في طبيعة الحقيقة ومدى اقتضاها للألم: «ما أشد خوفاً - يقول ترسياس لأوديب- أن تعبت أصابعك الطائشة بقناع الحقيقة، وأن تدنو أناملك المرجفة من وجهها وعينيها»^(١)، بل ينضم إلى ذلك ملمح آخر لا يقل عما سبق تحديداً ووضوحاً، وهو أن تلك الحقيقة التي نسمى إليها ونستق الوقت والجهد في طلبها ربما كانت بالقرب منا منذ البداية دون أن ندري، بل ربما كانت أقرب كثيراً مما نظن، فهذا هو «أوديب» يهيم على وجهه من «كورنث» إلى أسوار «طيبة» بحثاً عن حقيقته، وترجمة لرغبة «أقوى منه»، ولا أحد يستطيع أن «يحول بينه وبين رغبته أن يعرف من يكون»، وهو «لا يريد أن يعيش في ضباب، حتى لو كان له الملك ثمناً...»^(٢)، ومهما كانت جهامة الحقيقة فهو «ما خاف يوماً من وجهها، ولا ارتاع من صوتها»، ومع كل هذا الضنى، وبعد كل ذلك التطواف يكتشف الحقيقة غير بعيدة عنه، ويفاجئها داخل تلايف ذهنه المكشوف وخياله المصدوم: «الحقيقة... ما هي قوة الحقيقة؟ لو أنها كانت أسداً ضارياً حاد المخلب والناب لقتلته وألقيت به بعيداً عن طريقنا، ولكنها شيء لا يوجد إلا في أذهاننا... إنها وهم... إنها شبح... إن ضربتي لا تنفذ في أحشائها، ويدي لا تنال من كيائها... إنها وحش مخيف حقاً، رابض في الهواء، لا نصل إليه سلاحنا...»^(٣).

ذلك - إذن - هو ما يتمخض عنه مناخ الانتظار والترقب الذي نستشعره منذ المنظر الأول في «الملك أوديب»... انتظار مقبض جهم لأمر سيعصف بكل شيء عصفاً، وسيطيح بكل الثوابت فلا يبقى ولا يذر: «... انقباض لا أدري له علة- هكذا يتاجي أوديب نفسه- وكأن شركاً مستطيراً يتربص بي»، ويخيل إلينا أننا من

(١) الملك أوديب، ص ٧٩.

(٢) السابق ص ١٤٥.

(٣) نفسه، ص ١٦٦.

فارس نفسه إلى ما يؤكد هذا المفهوم الإشراقي للرمزية حين كتب في مقدمة مسرحيته «مفرق الطريق» (١٩٣٨م): «ليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشيء إلى شيء آخر، لكنها - فوق - هذا- استنباط ما وراء الحس من المحسوس، وإبراز المضمرة، وتدوين اللوامع والبوادر بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه، المختلق اختلاقاً بكد أذهاننا، طلباً للعالم الحقيقي الذي تضطرب فيه رضىنا أو لم نرض، تدهشنا ظواهره، وتروعنا بواطنه، وتعجزنا مبادئه، عالم الوجدان المشرق، والنشاط الكامن، والجماد المتأهب للتحرك، إلى ما يجري بينها من العلاقات الغريبة والإضافات الناتجة في منعطفات الروح ومثاني المادة، يشترك في كشفها الإحساس الدفين والإدراك الصرف والتخيل المنسرح»^(١).

أما السخرية بالعواطف أو «الهزؤ بالمجردات» فهما- فيما يرى زكي طليمات - من خصائص رمزية الحكيم، فهي رمزية تعتمد- فيما يحسب- على محاور «التدليل» و«الحجاج» و«الناقشة»، ومن ثم فهي رمزية عملية واعية أكثر منها رمزية إشراقية باطنية.

ولا اعتراض من جانبنا على هذا التصنيف، شريطة ألا نحصر العمق الرمزي لمسرح الحكيم في إطار «الهزء والسخرية»، ومع الاحتراس بأن هذه السخرية إن كانت موجهة ضد «المجردات» فإنها تتم - أيضاً- لصالح المجردات، أي أنها «تهجو» بعض «المجردات» باسم بعض آخر: الجسد باسم الروح، أو الإنسان باسم الزمن، أو الواقع باسم الحقيقة. إلخ، وهكذا يثول الصراع المسرحي في النهاية إلى ما أطلق عليه الحكيم نفسه «مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز»^(٢).

(١) د. بشر فارس، ملحق مقتطف مارس سنة ١٩٣٨، ص ٦٥.

(٢) من مقدمة الكاتب لمسرحية يسجاليون، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في الهامش رقم ٢٢.

المراجع

أولاً: أهم المصادر والمراجع العربية:

- ١- أحمد شوقي: مجنون ليلى، مؤسسة فن الطباعة، القاهرة، (دون تاريخ).
- ٢- د. أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨ م.
- ٣- ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، كتاب الهلال، فبراير ١٩٦٨ م.
- ٤- ألفريد فرج: النار والزيتون، القاهرة، ١٩٧٠ م.
- ٥- الكسندر بابا دويولو: توفيق الحكيم وعمله الأدبي، ملحق مسرحية «السلطان الخائر»، القاهرة، ١٩٦٠ م.
- ٦- ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو، القاهرة، (دون تاريخ).
- ٧- ب. بريخت: دائرة الطباشير القوقازية، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، العدد ٣٠، من سلسلة روائع المسرح العالمي.
- ٨- توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة، القاهرة، ١٩٥٤ م.
- ٩- توفيق الحكيم: الصفقة، القاهرة، ١٩٥٦ م.
- ١٠- توفيق الحكيم: شمس النهار، القاهرة، ١٩٦٥ م.
- ١١- توفيق الحكيم: المسرح المتنوع، القاهرة، ١٩٥٦ م.
- ١٢- توفيق الحكيم: زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، (دون تاريخ).
- ١٣- توفيق الحكيم: الطعام لكل فم، القاهرة، ١٩٦٣ م.

- ١٤- توفيق الحكيم: أشواك السلام، القاهرة، ١٩٥٧ م .
- ١٥- توفيق الحكيم: ياطالع الشجرة، القاهرة، ١٩٦٢ م .
- ١٦- جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج٤، طبعة دار الهلال.
- ١٧- رجاء النقاش: الزوبعة والمسرح الجديد، مقدمة مسرحية «الزوبعة»، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧ م .
- ١٨- صلاح عبد الصبور: ليلي والمجنون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، سنة ١٩٧٠ م .
- ١٩- د. عامر عطية: لغة المسرح العربي، مجلة الدراسات الشرقية، ستوكهلم، ١٩٦٧ م .
- ٢٠- عبد الرحمن الشرقاوي: مأساة جميلة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢ م.
- ٢١- عبد الرحمن الشرقاوي: الفتى مهران، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٦ م.
- ٢٢- عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائراً، الحسين شهيداً، القاهرة ١٩٦٩ م.
- ٢٣- عبد الرحمن الشرقاوي، وطني عكا، القاهرة، ١٩٦٩ م.
- ٢٤- علي مبارك: علم الدين، الإسكندرية، ١٨٨٢ م .
- ٢٥- لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب، ترجمة الدكتور محمد مندور، بيروت ١٩٤٦ م .
- ٢٦- د. لويس عوض: ماذا يجري في المسرح المصري؟ الأهرام، إبريل ١٩٦٤ م.
- ٢٧- محمد تيمور: مؤلفات محمد تيمور (في ثلاثة أجزاء)، نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١-١٩٧٣ م .
- ٢٨- د. محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، القاهرة ١٩٧١ م.
- ٢٩- د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، الطبعة الثالثة، القاهرة.
- ٣٠- د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، الطبعة الثالثة، القاهرة.

- ٣١- د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، الطبعة الثانية، القاهرة.
- ٣٢- د. محمد مندور: المسرح الثري، القاهرة (دون تاريخ) .
- ٣٣- د. محمد مندور: جولة مع الفرافير، الجمهورية، ٢١ إبريل سنة ١٩٦٤م.
- ٣٤- د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت ١٦٥٦ م.
- ٣٥- محمود تيمور: المنقذة وحفلة شاي، القاهرة، (دون تاريخ) .
- ٣٦- محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح - مكتبة الآداب، القاهرة (دون تاريخ) .
- ٣٧- د. محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة.
- ٣٨- يحيى حقي: فجر القضية المصرية، المكتبة الثقافية، العدد ٦ .
- ٣٩- يوسف إدريس: أرخص ليالي، طبعة الكتاب الماسي، القاهرة.
- ٤٠- يوسف إدريس: اللحظة الحرجة، القاهرة، ١٩٥٨م .
- ٤١- يوسف إدريس: الفرافير، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٤م .
- هذا بالإضافة إلى أعداد من درويات: الكاتب، والمسرح، والمجلة، والمصور، ومجلة «الأدب الأجنبي».



ثانيًا: أهم المراجع الأجنبية:

- 1- Abramovich G., An Introduction to the Literary Criticism, Moscow, 1970 .
- 2- Drimov A., Ideal and Hero, Moscow, 1969 .
- 3- Gibb H. A., The Arabic Literature, Moscow, 1960.
- 4- Gorky M., Dramatical Works, Moscow, 1969.
- 5- Kratshkevsky, J. J, Selacted Works , vol. III. Moscow, 1956.
- 6- Landau J., Studies in the Arab Theatre and Cineme, Philadelphia, 1958.
- 7- Literary Encyolopedia, vol. II, Moscow 1964.
- 8- Problems of the Literary Form, Collected Essays. Moscow, 1971 .
- 9- Sochkov B., The Historical Fate of Realism, Moscow, 1670.
- 10- Tamashin L., The Soviet Drama, Moscow, 1961 .
- 11- Theory of Literature, Collected Essays, Moscow, 1964.
- 12- Volkenashtien A., The Drama, Moscow, 1960 .
- 13- Yevnina Y. M., European Realism. Moscow, 1967 .



هذا الكتاب

يرتكز هذا الكتاب على دراسة النص المسرحي، أكثر مما يركز على تعقب تطوره التاريخي، وهو يستقي مادته التطبيقية من تلك الفترة التي عنيها بمفهوم «المعاصرة» حين جعلناه جزءاً من عنوان الكتاب، وهي الفترة التي تبدأ - على وجه التقريب - من أعقاب الثورة المصرية ١٩٥٢م، ثم تمتد على مسار العقود الزمنية التالية، وفيها يتشكل الوعي الجديد بالأدب المسرحي وعلاقته بفن الأداء الدرامي من ناحية، ثم علاقته بمتغيرات الواقع وهموم البيئة الاجتماعية من ناحية أخرى، ومن ثم لا يغدو العمل المسرحي مجرد حوار ذهني يقرأ لقيمته الأدبية

في هذه الفترة - كذلك - يظهره جيل جديد من كتاب المسرح العربي استوعبوا تجربة الجيل السابق، وأضافوا إليها، ثم إن فيها - قبل ذلك وبعده - يتمتع المسرح المصري بازدهار كمي وكيفي لم يعرفه من قبل. وتتأصل جذوره في تربة الأدب القومي بجوار غيره من الأشكال الأدبية الموروثة.

والطرح النقدي الذي يتذرع به هذا الكتاب يتجسه أساساً إلى المسرحي، وهو لا يقنع من هذا النموذج بنشر أحداث النص وتقرير قيمه بل يلج إلى تذوقه من حيث هو ظاهرة فنية لها مقوماتها البنائية الخاصة.

